# ТЕАТРОН

188
189

часопис за позоришну уметност

**ПРЕМИЈЕРЕ**
Опера *Коштана*
у Народном позоришту
у Београду

**ФЕСТИВАЛИ**
53. Битеф

**ДРАМАТИЗАЦИЈА**
*На Дрини ћуприја*

**НА ДРИНИ ЋУПРИЈА**

Драматизација која је пред нама заправо је „дијалог листа“ представе која је изведена октобра 2010. године у позоришту Düsseldorf Schauspielhaus у Дизелдорфу, у режији Никите Миливојевића. У тексту имена глумаца стоје уз сваку реплику која се са сцене чује. (...) Ово појашњење постаје саставни део драматизације. Оно представља кључ којим се пришло сценској адаптацији Андрићевог романа. Дистанца која је успостављена у прологу, продужена је кроз цео комад захваљујући управо различитим ролама Наратора. Реч је о специфичном редитељско-драматуршком концепту.

Милош М. Радовић

# ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

188/189

ЈЕСЕН/ЗИМА 2019

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 188/189
Година XLIII
YU ISSN 0351 - 7500

**Одговорни уредник:**
Момчило Ковачевић

**Главни уредник:**
Радомир Путник

**Уредништво:**
Весна Крчмар
Мирјана Одавић

**Секретар уредништва:**
Мирослав Антић

**Дизајн и прелом:**
Милан М. Милошевић

**Лектура и коректура:**
Редакција

**Штампа и повез:**
Службени гласник
Београд
Тираж 300 примерака
Штампање завршено децембра 2019.

**Издавач**
МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ
Господар Јевремова 19
11000 Београд
e-mail: office@mpus.org.rs
www.mpus.org.rs

Часопис Театрон финансира
Министарство културе и информисања
Владе Републике Србије

Ово дело је лиценцирано
Creative Commons лиценцом

# САДРЖАЈ


## НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Иво Андрић, *На Дрини ћуприја* 5

Милош М. Радовић, *На Дрини ћуприја - драматуршки коментар* 29

Биографија Иве Андрића 34

Биографија Никите Миливојевића 36

## ФЕСТИВАЛИ

Ана Тасић, *53. Битеф* 37

## КРИТИКЕ

Рашко В. Јовановић, *„Коштана“ Петра Коњовића после више од пола века, поново на сцени* 45

## ТЕАТРОЛОГИЈА

Јелена Перић, *Деведесети рођендан Живке министарке* 53

Горан Гаврић, *Акропољ: позориште рата пре рата* 58

Владимир Арсић, *Нове обале* 79

Алексеј Арсењев, *Руска емиграција у Србији* 93

Јован Буковала, *Антропологија позоришта и/или позоришна антропологија* 96

## ИСТРАЖИВАЊА

Бранкица Кнежевић, *Игра у телу - тело у игри* 105

## СЕЋАЊА

Ђорђе Ђурђевић, *На пропланцима театарског времеплова или незаборављене слике и прилике Српског народног позоришта и неких његових јунакиња и јунака* 113

## ИЗ РАДА МПУС

*Промоција књиге „Парадокс о редитељу“* 121

Биљана Остојић, *Глумац карактера данашњице* 132

Мирослав Антић, *Заоставштина глумачког пара Капиталине Ерић и Љубомира Богдановића* 134

*Уређивачка политика часописа „Театрон“* 146

## НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Александар Пејчић, *Одбрана класичне драматургије* 151

Весна Крчмар, *О Маги Магазиновић у форми зборника* 154

Весна Крчмар, *Узорна монографија о модерној игри Маге Магазиновић* 160

Радомир Путник, *Дијалошки обрти* 163

## IN MEMORIAM

Јелена Ковачевић, *Миодраг Радовановић (1929-2019)* 166

Александар Милосављевић, *Борка Павићевић (1947-2019)* 168

Бранка Радовић, *Зоран Христић (1938-2019)* 171

Мирјана Ојданић, *Живорад Жак Кукић (1933-2019)* 174

## НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

*Иво Андрић*

# НА ДРИНИ ЋУПРИЈА

*Драматизација*
*Никита Миливојевић*

*Превод*
*Драгана Оберст*

**DÜSSELDORF SCHAUSPIELHAUS**

**IVO ANDRIĆ**
**NA DRINI ĆUPRIJA**
**DIE BRÜCKE ÜBER DIE DRINA**
**(Premiere 19. September 2010)**

REŽIJA
Nikita Milivojević

SCENA/KOSTIM
Miodrag Tabački

KOREOGRAF
Amalia Bennett

MUZIKA
Dimitris Kamaratos

DRAMATURG
Christoph Lepschy, Irma Dohn

SVETLO
Manfred Belk

IGRAJU
Lisa Arnold
Matthias Fuhrmeister
Rainer Galke
Marian Kindermann
Thiemo Schwarz

НАПОМЕНА

У представи учествује пет глумаца. Они су нека врста Наратора који нам причају причу о мосту и догађајима на њему, од његовог настанка до тренутка када је први пут срушен.
Глумци играју разне ликове и догађаје о којима нам причају непрестано смењујући улоге Наратора.

## СЦЕНА 1.
## ГРАНИЦЕ

Лица: СВИ ГЛУМЦИ

*Сцена је преграђена на два дела* ***мостом*.***
*Мост је цео прекривен разним мапама Балкана, (Средње Европе) ...које висе са обе његове стране. Док публика улази глумци од мапа праве огромну папирну Лутку, (она ће бити касније искоришћена у сцени набијања на колац). Док праве Лутку глумци повремено разговарају. Одломке њихових разговора публика може да чује, мада се они не говоре директно публици.*

- Ово је Румунија?
- Не. То је Бугарска.
- Ово је Грчка ...
Тако је ... Овде сам био на летовању...
А ово овде?
Не знам ... Турска?
Ма не... одакле ти то? Немаш појма.
Турска је скроз тамо, на другу страну...
*(Када направе Лутку, посматрају је, размењују утиске)*
- Не изгледа лоше?
- Да... добро је.
- Где је Босна ... Вишеград?
- Ја мислим овде, где су руке.
- Не, то је Грчка... ово је Србија... Босна ...
- Негде овде мора да буде. Тело смо направили од Босне, мислим...
- Није важно ... Спремни? Можемо да почнемо?
- Да.

* *Мост је био платформа, (конструкција дужине око 18 м, висине око 2 м, ширине 3 м), на чијој површини се играла представа. Из ње су глумци долазили и у њој нестајали. Гледаоци су седели са обе стране моста, али нису могли да виде једни друге. Тек на крају представе, у сцени рушења моста, могли су да се виде на обе стране.*

## СЦЕНА 2.
## ГРАДЊА МОСТА

Лица: Абидага, Радисав, Плевљак, Мерџан, Наратор

НАРАТОР

Мехмед Пашу Соколовића, зета Султановог, великог везира, војсковођу и државника од светског значаја, који је на три континента водио већином победоносне ратове, проширио границе Турске Царевине, осигурао је споља и добром управом учврстио изнутра, одвели су некада, као деветогодишње дете, из босанског села Соколовићи Османлије, заједно са другом хришћанском децом из источне Босне. То се звало данак у крви.

НАРАТОР

Али, иако је променио и живот, и веру, и име и завичај...

НАРАТОР

...иако се уздигао на нама непознате висине моћи и власти,

НАРАТОР

Запамтио је камениту обалу, обраслу ретким, голим и убого сивим ракитама и наказног скелеџију који их је превезао преко мутне Дрине. Као физичку нелагодност негде у себи – црну пругу која с времена на време, за секунду-две пресече груди надвоје и заболи силно – дечак је понео сећање на то место, где се пресеца друм.

НАРАТОР

Са годинама и са старошћу то осећање јављало се све чешће увек иста црна пруга која мине грудима

и пресече их нарочитим, добро познатим болом из детињства.

НАРАТОР

У једном од таквих тренутака, он је дошао на мисао да би се ослободио те нелагодности, кад би збрисао ону скелу на далекој Дрини, код које се беда и свака незгода купе и таложе без престанка, тиме што би премостио стрме обале и злу воду међу њима, саставио два краја друма који је ту прекинут, и тако заувек и сигурно везао Босну са Истоком, место свога порекла са местима свога живота.

НАРАТОР

Тако је, онда, и било. Још исте године стигли су у Вишеград везирови људи да припреме све што треба за градњу моста. На њиховом челу стајао је Абидага, главни везиров повереник.

*(Пауза)*

АБИДАГА

По свој прилици су вам пре мене стигли гласови о мени, а већ знам да ти гласови не могу бити лепи ни пријатни. Вероватно сте чули да тражим рад и послушност од свакога, да хоћу и да избијем и да убијем сваког ко не ради како треба и не слуша без поговора, да ја не знам шта је то „не може", „нема", да се код мене и за мању реч глава губи, укратко да сам крвав и наопак човек.

*(Пауза)*

АБИДАГА

Хоћу да вам кажем да ти гласови нису ни измишљени ни претерани. Под мојом липом заиста нема хлада. Такав сам глас стекао у дугогодишњој служби, извршујући предано наредбе великог везира. Уздам се у бога да ћу извршити и овај посао, због којег сам послан, а кад, по свршеном послу, одем одавде, надам се да ће преда мном отићи још и гори и црњи гласови од ових што су до вас дошли.
*(Абидага излази)*

НАРАТОР

То што се сада сручило на касабу и цео овај крај, била је велика, неразумљива напаст, којој се није могло догледати краја. По целој Босни путник је говорио путнику да не иде на Дрину, јер ко год наиђе хватају га и нагоне да ради на грађењу моста.

НАРАТОР

Ко није радио како ваља, тога су одмах хватали Абидага и његови сејмени, батинали на месту, и после га крвава и онесвешћена поливали водом и слали поново на рад.

РАДИСАВ

Браћо, дотужило је и ваља да се бранимо. Видите лепо да ће нас ова грађевина ископати и појести. И наша деце ће још на њој кулучити, ако уопште преживимо. Ово се за наш ископ и ради, а не за друго. Сиротињи и раји ћуприја и не треба него Турцима; а ми нит' дижемо војске нит' водимо трговину; и скела нам је много. Него, нас смо неколико договорили да идемо ноћу, у глуво доба, и да обарамо и кваримо, колико се може, што је направљено и подигнуто, а да пустимо глас како вила руши грађевину и не да мост на Дрини. Па да видимо хоће ли шта помоћи. Другога пута немамо, а нешто ваља радити.

НАРАТОР

Преко ноћи су почеле да се јављају необјашњиве штете,

НАРАТОР

на зајаженим местима,

НАРАТОР

па и на самим зидарским радовима.

НАРАТОР

Алат ...

НАРАТОР

који су зидари до сада остављали на започетим, крајњим стубовима,

НАРАТОР
почео је да се губи и нестаје,

НАРАТОР
земљани радови да се проваљују и осипају.

НАРАТОР
Тако се пронео глас, да се вила бродарица умешала у посао на ћуприји, и да од градње ћуприје неће моћи ништа бити, ако се у њене стубове не угради близанци.

НАРАТОР
Абидага је позвао к себи највишег сејмена, неког Плевљака, потурицу.

*(Пауза)*

АБИДАГА
Слушај, шупља главо, ти си вешт овим крмковићима, знаш њихов језик, и њихове марифетлуке, па и поред свега ниси у стању да пронађеш која је то рђа која се дигла да везирски посао квари.
Да знаш, ако за три дана не престану сваки квар и штета на радовима, ако ми не ухватиш оног ко их чини, набићу те жива на колац на највишој скели, да те свет гледа и од тебе страх хвата и памет у главу узима. Кунем ти се животом и вером којом се не куне лако. Е, сад иди, сиктер!

*(Абидага излази)*

ПЛЕВЉАК
Слепци! Бавадаџије! Имате ли у глави очију? Зар се тако стража стражи и царско добро чува? Кажем вам, направићу од овог градилишта касапницу за све сејмене! Ни на једном од вас неће бити главе ако за два дана ово чудо не престане и ако не похватате разбојнике. Два дана имате још живота! Кунем вам се вером и ћитабом.

РАДИСАВ
Плевљак је ноћ провео крстарећи са момцима по обали. У потрази за мном, у неко доба им се учинило да чују како нешто лупа на скели, и потрчали су тамо. Нашли су заиста поломљене скеле и разваљен зид, али од мене ни трага.

ПЛЕВЉАК
Идуће ноћи сам боље припремио заседу, али дуж целе грађевине није се зачуо ни најмањи шум, изузев једнолично пљускање и мрморење невидљиве воде.

*(Пауза)*

НАРАТОР
Идуће, треће и последње ноћи чули смо лак пљусак а затим, јаче, туп ударац о храстове греде на којима почивају скеле.

ПЛЕВЉАК
Веслај, веслај, упри!

СВИ
- Држ, не пуштај!
- Будало, овамо...
- Луч, палите луч!

ПЛЕВЉАК
Конопац ми дајте!

НАРАТОР (ПЛЕВЉАК)
... И Плевљак није веровао својим очима.

НАРАТОР
На даскама је лежао везан хришћанин, Радисав, сељак.

НАРАТОР (ПЛЕВЉАК)
Плевљак се мало стишао, није вриштао ни псовао. Чинило му се да расте сваким кораком, да тек сада почиње да живи. Притом је мислио само на једно Када ће доћи Абидага?

НАРАТОР
И није морао дуго да чека.

*(Абидага прилази Радисаву)*

АБИДАГА

Шта? И тако кажеш хтели да бежите, спремили мали сплав ... кренули низ реку ... Па по ноћи се не може пловити? А и они који хоће да беже по мрачној ноћи не могу пловити низ немирну реку, пуну вирова, стена и спрудова, јер они који хоће да беже не пењу се на скеле и не руше рад?

ПЛЕВЉАК

Казуј, ко те је наговорио?

РАДИСАВ

Ама, ко ће ме наговорити? Шејтан!

ПЛЕВЉАК

Шејтан?

РАДИСАВ

Шејтан, јакако, онај који је и вас наговорио да дођете овде и да зидате ћуприју.

НАРАТОР (ПЛЕВЉАК)

Шејтан! И тога има, мислио је Плевљак, стојећи сада оборене главе, као да га везани саслушава, а не он њега. Можда је заиста све ово, заједно са Абидагом и грађењем моста, и овим лудим сељаком, само ђавоља работа.

РАДИСАВ

Све је и тако у вашим рукама. Радите шта знате!

АБИДАГА

Е, сад ћеш да видиш шта знамо! Сутра у подне, на мосту, сви ће моћи да виде како пролазе они који ометају градњу моста.

*(Глумци везују Радисава заједно са папирном Лутком коју су правили на почетку)*

НАРАТОР (РАДИСАВ)

Још на сат пред подне искупио се варошки свет, већином Турци, на зараванку код моста, да ме види. Деца су се испела на високе блокове необрађеног камена, који су ту лежали.

АБИДАГА

Мерџане, шест ти је гроша за посао, а још шест ако остане до мрака жив. Па сад гледај!

НАРАТОР

Не говорећи више ништа, сељак леже како му је наређено, окренут лицем према земљи. Цигани прићоше и везаше му прво руке на леђа а потом на сваку ногу, око чланака по један конопац. Затегнуше сваки на своју страну и широко му раскречише ноге.
*(Глумци подижу Лутку, држећи је за испружене ноге. Мерџан јој прилази са дугачким коцем у рукама)*

НАРАТОР (МЕРЏАН)

За то време Мерџан је положио колац на два кратка обла дрвета, тако да је врх дошао сељаку међу ноге. Затим извади иза појаса кратак, широк нож, клекну поред испруженог осуђеника и нагну се над њим да му расече сукно од чакшира међу ногама и да прошири отвор кроз који ће колац ући у тело.

НАРАТОР

Тај најстрашнији део крвникова посла био је, срећом, за нас гледаоце невидљив. Видели смо само како везано тело задрхта од кратког и неприметног убода ножем, како се подиже до паса, као да ће устати, али одмах поново паде натраг и тупо удари о даске.

МЕРЏАН

Чим је то свршио, Циганин скочи, дохвати дрвени маљ са земље и стаде њиме да удара доњи, тупи део коца, лаганим и одмереним ударцима. Између два ударца стао би и мало посматрао прво тело у које забија колац а затим двојицу цигана, опомињући их да вуку лагано и једномерно. Тело раскреченог сељака грчило се само од себе; код сваког ударца маљем кичма му се савијала и грбила, али су га конопци затезали и исправљали.

*(Пауза)*

*(Мерџан пажљиво забада колац међу ноге лутке. Чује се звук коца који полако улази у тело)*

РАДИСАВ

Тишина је на обе обале била толика да се јасно разабирао и сваки ударац за себе и његов одјек негде на стрмој обали.

НАРАТОР

Чули смо како човек удара челом о даску и поред тога један други необичан звук.

РАДИСАВ

Али то није био ни јаук ни вапај ни ропац, ни ма који људски глас, него је цело то растегнуто и мучено тело ширило од себе неку шкрипу и грохот, као плот који газе или дрво које ломе.

ПЛЕВЉАК

После сваког другог ударца одлазио је Циганин до испруженог тела, надносио се над њега, испитивао да ли колац иде добрим правцем, и кад би се уверио да није повредио ниједан од најважнијих живих делова изнутрице, враћао се и настављао свој посао.

НАРАТОР

Све то смо ми слабо чули и још мање видели са обале, али су нам свима ноге дрхтале, лица бледела и хладнели прсти на рукама. У једном тренутку куцање престаде.

МЕРЏАН

При врху десне плећке мишићи се затежу и кожа одиже. Циганин прође брзо и просече то испупчено место унакрст.

РАДИСАВ

Бледа крв потече најпре оскудно па све јаче.

МЕРЏАН

Још два–три ударца, лака и опрезна, и на просеченом месту стаде да избија гвожђем оковани шиљак коца. Ударио је још неколико пута, док врх није дошао до у висину десног уха.

*(Врх коца пробија лутку истовремено пролазећи у висини врата Радисава)*

*(Пауза)*

НАРАТОР

Човек је био набијен на колац као јагње на ражањ, само што му врх није излазио кроз уста него на леђа и што није јаче озледио ни утробу ни срце ни плућа.

*(Пауза)*

АБИДАГА

Ето с ким ја имам да се борим и носим, ето од кога зависе мој положај и моја судбина, од ове презрене и слабоумне потурице Плевљака и од неразумљиве, окореле злобе и упорства ове рајинске гњиде. Гадио му се овај народ који је спор и невешт у послу, али брз на подсмех и подругљиву реч за све што не схвата.

*(Пауза)*

НАРАТОР (РАДИСАВ)

А сутрадан је освануо сунчан новембарски понедељак. Ни ту око градње ни у целој касаби није било ока које није погледало на онај замршени сплет греда и дасака над водом, где се на самом крају, као на прамцу брода, прав и одвојен, истицао човек на коцу. И многи који је, будећи се, помислио да је снивао оно што се јуче на очиглед света дешавало на мосту, сад је стајао и нетремице гледао свој мучан сан како се продужује и траје, стваран, на сунцу.

ПЛЕВЉАК

*(загледан у Радисава набијеног на колац одједном почиње неконтролисано да игра и пева. Руке му се саме крећу, ноге почињу да играју)*

Ха, ха, ха! Радисаве, вило горска, што се укрути тако? Што не поткопаваш ћуприју? Што режиш и грцаш?

Запевај, вило! Поиграј, вило!
*(Плевљак лудачки игра око Радисава, све док се изнемогао не сруши)*
Ево, ево... и ово могу, ево, и ово.... ево! Ево, види, ево... и ово, и ово, ево!

НАРАТОР (РАДИСАВ)
Следећег јутра прођоше кола кроз град, на њима два сејмена и везани Плевљак, који више није могао да мирује.

## СЦЕНА 3.
## ЂОРКАНОВ ПЛЕС НА МОСТУ

Лица: Ђоркан, Мехага, Павле, Санто Папо

НАРАТОР
Тако је настала ћуприја и тако је расла касаба око ње. Мост је око две стотине и педесет корака дугачак а широк око десет корака, осим на средини, где је проширен са две потпуно једнаке терасе, са сваке стране коловоза моста по једна. То је онај део моста који се зове капија. На мосту и његовој капији, око њега или у вези са њим, тече и развија се живот човека из касабе.

НАРАТОР
Овде деца чине своје прве кораке...

НАРАТОР
На капији и око капије су прва љубавна маштања..

НАРАТОР
Ту су и први послови и пазари, свађе и сачекивања. Ту се излажу и продају прве трешње и бостан..

НАРАТОР
Ту се сакупљају и просјаци, и сакати и губави...

НАРАТОР
Ту често поседају зрели, угледни људи да се поразговоре о јавним стварима..

НАРАТОР
Ту су се, све до 1878. године, вешале или набијале на колац главе свих оних који су ма с кога разлога бивали погубљени.

НАРАТОР
Капија је срце моста који је срце ове касабе која сваком мора да остане у срцу. Мало подаље од моста, на општинском пијацу, налази се Заријева механа, где свак пије колико хоће и колико има да плати и свак ради и говори што му срце жели. Гости се смењују, али један је увек ту Салко Ђоркан.

САНТО ПАПО
Рум за Ђоркана!

НАРАТОР (ЂОРКАН)
Ђорканов посао била је беспослица. Одавно се он овако троши служећи дању свима и за сваки посао, а ноћу газдама и беговима за разбибригу и џумбус при пићу. Он припада оним ћутљивим, плаћеним сведоцима, пред којима се свако показује онакав какав је. Њега могу свирепи да извргавају подсмеху или туку, како ко хоће и како је саздан. Био је он нешто као уметник у једној средини у којој је уметност непозната.

САНТО ПАПО
Рум за Ђоркана!

НАРАТОР (ЂОРКАН)
Ђоркан није мрдао. Нека они причају шта им је воља. Он је одлучио да вечерас не одговора на њихове задирке и подсмевања.

МЕХАГА
Ђоркане, ево и пасоша! Сада можеш да путујеш!

*(Дају му пасош, спремају га за пут)*

МЕХАГА
Ђоркане, ти си богат човек! Отац је теби, сину јединцу, у Анатолији оставио велико имање. Чим одеш у Брусу

и затражиш очеву заоставштину, бићеш богат човек ...

*(Доводе Ћоркана на границу)*

*(Пауза)*

ПАВЛЕ

Паспорт! Презиме ...

МЕХАГА

Ћоркан ...

ПАВЛЕ

Тачно! Име...

МЕХАГА

Салко... Салко Ћоркан.

ПАВЛЕ

Име мајке ...

МЕХАГА

Циганка.

САНТО ПАПО

Рум за Ћоркана!

ПАВЛЕ

Име оца ...

МЕХАГА

Непознато ... неки турски војник ...

ПАВЛЕ

Не, то није тачно! Ћорканов отац је био Официр, близак пријатељ са Султаном!

САНТО ПАПО

Тако је! Рум за Ћоркана!

МЕХАГА

...Занимање ...

ПАВЛЕ

Све и свашта ...

МЕХАГА

Датум рођења ...

ПАВЛЕ

Не зна се ...

МЕХАГА

Место рођења ...

ПАВЛЕ

Под дрветом..

МЕХАГА

Пребивалиште ...

ПАВЛЕ

Јарак поред пута...

МЕХАГА

Особене карактеристике ...

ЛИСА

Нема лево око ...

МЕХАГА

... Опа, заводник?..

САНТО ПАПО

Рум за Ћоркана!

МЕХАГА

Браво, то је све... Сад можеш да путујеш!
*(Пружи му пасош)*

СВИ

Браво!

ПАВЛЕ

Да одеш тамо у Брусу, разбијеш све сплетке и преваре лажних наследника... и узмеш оно што ти припада!

*(Воде га до нове границе)*

МЕХАГА

Презиме...

ПАВЛЕ

Ћоркан!

МЕХАГА

Тачно! Име..

ПАВЛЕ

Салко... Салко Ћоркан!

МЕХАГА

Име мајке..

ПАВЛЕ

Циганка.

МЕХАГА

Чекај ... Доста! *(вади новац из џепа и даје га Ћоркану)* Је'л ви знате колико је далеко Анатолија!? Је'л знате колико му новца треба до Брусе!?

ПАВЛЕ

*(додаје још новца)* Тако је! Па он мора и да преноћи ... дуг је то пут!

САНТО ПАПО

Рум за Ћоркана!

НАРАТОР (ЋОРКАН)

Ћоркан и верује и не верује у оно што му причају. Али већ после друге флашице рума осећа мирисав ветрић отуда, из далеке Брусе, и види, *заиста види* њене зелене баште и њене беле зграде. Јасно је, није он тај на кога личи и за кога га људи сматрају.

*(Одједном му узимају из руку сав новац)*

МЕХАГА

Прво да нам кажеш, шта мислиш ти, болан, са оном Пашом, да је узимаш или да се играш са њом као и са осталима?

ПАВЛЕ *(пева)*

Ја венем за тобом, а ти нит' ме просиш за себе нит' ме пушташ за другога.

МЕХАГА

Откуд на њега да баци око!?

САНТО ПАПО

Не знате ви њега. Ђувегија је он! Ашик!

ПАВЛЕ

Сећате ли се оне Швабице која игра на жици?

МЕХАГА

Завртео јој мозак ...

*(Пауза)*

НАРАТОР (ЋОРКАН)

Паша је била најлепша девојка у касаби, сирота, без оца, плетиља као мајка. И ако је све шала, та љубав је била истина. Али у јесен се Паша уда и постаде друга жена старог и богатог Хаџиомера. Ћоркан је пио као никад до тада, певао је, плакао и проклињао судбину која га је учинила тако убогим и накарадним.

МЕХАГА

Убиј се! Кад ти ниси кадар да отмеш Пашу од оног ћутурума Хаџиомера, онда не треба да живиш. Убиј се, Ћоркане, то ти је мој савет!

ЋОРКАН

Ех, убиј се, убиј се ... Мислиш ти да ја нисам на то помишљао? Сто пута сам полазио да са капије скочим у Дрину и сто пута ме нешто враћало …

МЕХАГА

Шта те враћало? Страх те враћао. Пун тур, Ћоркане!

ЋОРКАН

Е није! Није страх, тако ми Бога, није страх ... Није страх!

СВИ

У-бий-се! У-бий-се!

ЋОРКАН

Није страх!

СВИ

У-бий-се!...Убий се...

ЋОРКАН

Није страх!

МЕХАГА

Хајде баш да видимо! Ко сме да пређе мост, али по огради?

САНТО ПАП

Ћоркан сме! Рум за Ћоркана!

ПАВЛЕ

Какав Ћоркан! Ограда је још и залеђена ...

МЕХАГА

Ћоркан? Никад у животу!

ЋОРКАН

Ко не сме? Ја? Ја смем, болан, што жив човек не сме!

ПАВЛЕ

Не смеш! Пробај!

ЋОРКАН

Смем Бога ми!

САНТО ПАПО

Сме Ћоркан! Рум за Ћоркана!

ПАВЛЕ

Ћоркан лаже!

МЕХАГА

Е баш да видимо!

НАРАТОР (ЋОРКАН)

Нису ни приметили кад се Ћоркан успео на камену ограду.

*(Пауза)*

*(Ћоркан полако креће по ивици моста)*

НАРАТОР

Камена ограда је широка свега три педља. Први кораци су опрезни и троми. Његове тешке кундуре сваки час се оклизну по плочама, превученим поледицом.

НАРАТОР (ЋОРКАН)

Чини му се да га дубина под њим неодољиво привлачи, да се мора отиснути и пасти, да већ пада. Али тај необични положај и близина велике опасности давали су му нову снагу и дотле непознате моћи. Борећи се да одржи равнотежу, све је живље поскакивао и све се више ломио у пасу и коленима. Уместо да корача, он је, ни сам не зна како, почео да игра, ситно, безбрижно, као да је на широкој, зеленој пољани, а не на уском ћенару и поледици. И одједном је постао лак и вешт, као што човек бива понекад, у сновима. Његово здепасто и изнурено тело сада је без тежине.

НАРАТОР

Пијани Ћоркан је поигравао и лебдео над провалијом као крилац.

НАРАТОР (ЋОРКАН)

Осећао је како из његовог тела, заједно са музиком по којој игра тече весела снага која даје сигурност и равнотежу. Игра га је носила куд га ход не би никад пронео.

*(ЋОРКАН пева)*

Тридам, тиридам ... тирититритиридам ...тиридам ... хај, хај, хајхај!

НАРАТОР

Узвишен изнад свих, он није више онај веселник Ђоркан из Чаршије и Механе; није ни то под њим клизава и уска камена ограда познатог моста. Не, то је то далеко и неостварљиво путовање о коме му сваке вечери у механи говоре, са грубим задиркивањем и подсмехом. То је она светла, жељена стаза великих подвига...

ЂОРКАН

... а тамо, на далеком њеном крају, тамо је царски град Бруса са истинским богатством и законитим наслеђем, а тамо је негде и сунце које је зашло, и лепа Паша са мушким дететом, његова жена, са његовим сином.

*(Пауза)*

НАРАТОР

Када смо као деца тога јутра журили у школу, стали смо да посматрамо ту чудну игру. Целога живота нећу заборавити познатог Ђоркана како, преображен и лаконог, храбар и весео игра и корача као чаробњак, тамо где је то забрањено и куда нико други не корача.

## СЦЕНА 4.
## КОЦКАР И СМРТ

Лица: Милан, Странац, Наратор

НАРАТОР

Једне јесени, наишао је у хан неки странац. Ни стар ни млад, ни ружан ни леп, средњих година и средњег стаса, ћутљив, а осмејкује се само очима. Заноћио је у хану на вишеградској пијаци. Заноћио је ту и са сумраком наишао у овај собичак, у коме су још од после подне били затворени коцкари. Примили су га са неповерењем, али се држао тако тихо и скромно, више је губио но добивао, а онда постајао све живљи и слободнији. Гомила сребрног новца расла је пред њим. Играчи почеше да изостају.

НАРАТОР (СТРАНАЦ)

Милан Гласинчанин је био последњи, висок, мршав и блед човек, који се био предао коцки. Сутрадан смо играли поново.

НАРАТОР (МИЛАН)

И опет је странац наизменце губио и добивао, увек више добивајући него губећи, тако да су опет касаблије остале без готовине. Присуство овог странца у хану мучило ме је и дражило. Зарицао сам се да нећу више играти, па опет сам долазио и губио, све до последње паре, и враћао се кући пун једа и срама. Четврте или пете вечери пође ми за руком да се савладам и останем код куће. Неколико пута излазио сам пред кућу, пушио и шетао. Угледах одједном нејасан лик.

СТРАНАЦ

Добро вече комшија! Ниси вечерас дошао у хан?

МИЛАН

Нисам нешто расположен ... Остали играчи су тамо.

СТРАНАЦ

Нема више никога. Сви се разишли пре времена ... Него, 'ајде да окренемо нас двојица.

МИЛАН

Касно је, богами, а и нема се где.

СТРАНАЦ

Сешћемо на Капију. Сад ће месец изгријати.

МИЛАН

Ама није му време.

НАРАТОР (СТРАНАЦ)

Странац је стајао даље и чекао, као и да не помишља да би могло бити другачије него што он каже. На капији није било живе душе.

МИЛАН

Незгодно је ... не виде се карте, не распознаје новац.

СТРАНАЦ
Играјмо, онда, у нешто друго... Играјмо, на пример, у твоје чизме.

МИЛАН
Шта ти улажеш?

СТРАНАЦ
Шта хоћеш?

МИЛАН
Твој шешир?

СТРАНАЦ
Може.

*(Играју)*

СТРАНАЦ
Чизме су моје. Да играмо у твоју њиву?

МИЛАН
Шта ти улажеш?

СТРАНАЦ
Мога коња.

*(Играју)*

НАРАТОР (МИЛАН)
Милан добија.

СТРАНАЦ
Играјмо у куће, њиве и сву стоку.

МИЛАН
Може.

*(Играју)*

МИЛАН
Све сам изгубио (на немачком) Ништа више немам.

НАРАТОР (СТРАНАЦ)
Милан је побледео.

*(Пауза)*

Играјмо у твоју леву руку.

МИЛАН
Моју леву руку?

СТРАНАЦ
А ја улажем твоју кућу, твоју њиву и твоју стоку.

*(Играју)*

СТРАНАЦ
Изгубио си. Улажем сада своју до сада најлепшу ноћ, 27. март пре 13 година.

*(Пауза)*

МИЛАН
Ја улажем последњи моменат који ћу доживети са оцем.

*(Играју)*

МИЛАН
Опет сам изгубио.

*(Пауза)*

НАРАТОР (МИЛАН)
Играо сам, али не што ми се игра, него што морам. Осећао сам да ме напуштају снага и воља са сваким новим губитком.

СТРАНАЦ
Да играмо сада у будућност твог детета ...

МИЛАН
Будућност мог детета?

СТРАНАЦ
Ја улажем будућност мог детета.

*(Играју. Странац добије)*

СТРАНАЦ
Знаш шта пријатељу? Да окренемо још једном, али све за све. Ја дајем све што сам вечерас добио, а ти живот. Ако добијеш, све је опет твоје као што је и било. Ако изгубиш, ти скачи са Капије у Дрину.

МИЛАН
Као у некаквој грозници, покушао сам да се придигнем са места на којем седим, али ме странац једним јединим погледом врати на место.

*(Пауза)*

*(Играју)*

*(Пауза)*

СТРАНАЦ
Изгубио си.

*(Пауза. Странац прилази Милану)*

НАРАТОР (СТРАНАЦ)
Милан није могао да верује. Изгледало му је немогуће да се тако све одједном изгуби.

НАРАТОР (МИЛАН)
Од ножних прста до темена нешто ватрено и шумно проструја кроз њега. Све му одједном постаде јасно и шта је вредност живота, и шта је човек и шта његова проклета и необјашњива страст да се игра са својим и са туђим, са самим собом и са свим око себе. Све је јасно и белодано као да је свануло и као да је сањао да је играо и изгубио, али све је у исто време истинито, неопозиво и непоправљиво. Хтеде нешто да заусти, да јаукне, да позове неког у помоћ, бар уздахом једним, али није налазио ни толико снаге у себи.

НАРАТОР (СТРАНАЦ)
Поред њега, странац је чекао.

*(Пауза)*

НАРАТОР
Поред њега, странац је чекао. И тада, одједном, закукурика петао негде на обали, танко и гласовито, једном, па одмах и други пут. У исти мах, цела се капија заљуља из темеља.

НАРАТОР (МИЛАН)
Милан затвори очи од страха. Када их поново отвори, виде да је сам.

НАРАТОР
Крњ месец наранџасте боје, пливао је у дну видика. Дизао се прохладан ветар. Шум воде постао је гласнији.

НАРАТОР
Два месеца је лежао у грозници и у бунилу.

НАРАТОР
Када је дошао себи, придигао се, али као други човек. То је сада био старац пре времена и особењак који живи повучено, говори мало и не дружи се са људима више него мора.

НАРАТОР
На лицу, које не познаје осмејка, сталан израз болне, напрегнуте пажње.

## СЦЕНА 5.
## ФАТИНА СВАДБА

Лица: Фата, Наилбег Хамзић, Авдага Османагић, Мустајбег Хамзић, Наратор

НАРАТОР
Тако је пролазило време на мосту и у касаби. На мост су ударали ратови, куга, поплаве и сеобе, преки-

дајући живот на капији.

НАРАТОР

Али је он и даље стајао исти онакав каквог га је видео Мехмед Паша пред унутрашњим погледом склопљених очију и каквог га је остварио његов неимар моћан, леп и трајан, изнад свих промена. Смисао и суштина његовог постојања као да су били у његовој сталности. Његова светла линија у склопу касабе није се мењала као ни профил околних планина на небу.

НАРАТОР

У низу мена и брзом оцветавању људских нараштаја он је остајао непромењен као и вода која пролази испод њега. Биле су то оне деценије средином деветнаестог века када се Турско Царство тихо распадало.

НАРАТОР

У оно време, овде на капији десило се нешто што се не заборавља и што се можда неће поновити док је на Дрини моста и касабе. Тај догађај узбудио је и потресао град и пренео се даље, на друга места и пределе, као све легенде које круже светом.

НАРАТОР

То је у ствари прича о два вишеградска засеока, о Вељем Лугу и о Незукама.

*(Улази Фатима)*

НАРАТОР

Вељи Луг је мирно, лепо и богато турско насеље на узвисини изнад касабе. Тачно на противној страни налази се заселак Незуке, за разлику од Вељег Луга потпуно невидљив, у једној тамној равници међу врбацима поред Дрине.

АВДАГА

Ја сам Авдага Османагић из Вељег Луга. Имам пет пожењених синова и јединицу кћер Фату, која је тек дорасла за удају. За ту моју кћер Фату зна се да је у свему на мене, не само по изгледу, него и по памети и говору.

НАРАТОР

„Мудра си, лијепа си, лијепа Фато Авдагина!" Тако се у касаби говорило и певало, али мало је било оних који су имали храбрости да запросе девојку из Вељег Луга. А кад су они сви редом били одбијени, око Фате се брзо створила празнина, онај круг дивљења, мржње и зависти, непризнаваних жеља и злурадог ишчекивања који редовно окружују створења са изузетним даровима.

НАИЛБЕГ

У мога оца, Мустајбега Хамзића из Незука има четири кћери и ја, Наилбег, син јединац. На некој свадби, бацио сам око на Фатиму и довикнуо јој
Дабогда те Мустајбег из Незука невјестом звао!

НАРАТОР

Фата се насмејала гласно.

НАИЛБЕГ

Ништа се немој смијати – и то ће чудо једног дана бити.

АВДАГА

Хоће, кад Вељи Луг у Незуке сађе! одговорила му је Фатима, уз поносан покрет тела.

НАРАТОР

Њен одговор младом Хамзићу прочуо се и понављао од уста до уста као и све остало што је она чинила или говорила.

НАРАТОР (МУСТАЈБЕГ)

Авдага је у то време имао знатних пословних губитака из којих су произилазиле обавезе, којима је било тешко на време одговорити. Ја сам га у томе помогао и подржао како само добри чаршијски људи могу да подрже и помогну један другог у тешком тренутку једноставно, природно и без речи.

НАРАТОР

Што је било између Авдаге Османагића и Мустајбега Хамзића, како је Мустајбег затражио Фату од свога

јединца Наилбега и како му је преки и частољубиви Авдага дао девојку, то никад нико неће сазнати. Исто тако није се право знало како се ствар одиграла између оца и његове лепе кћери јединице.

НАРАТОР (НАИЛБЕГ)

О неком отпору с њене стране није, наравно, могло бити речи. Као у сну, она је почела да проветрава, допуњује и слаже своју девојачку спрему.

НАРАТОР

Месец дана је свет препричавао тај догађај и у разговорима испирао уста Фатиним будућим понижењем као слатком водицом.

НАРАТОР (АВДАГА)

Месец дана су чињене припреме у Незукама и на Вељем Лугу. Месец дана је Фатима радила са другарицама, родицама и најмљеним женама на својој опреми. Девојке су певале.

НАРАТОР (МУСТАЈБЕГ)

Последњег четвртка у августу месецу дошли су Хамзићи на коњима по девојку. У мешћеми је пред кадијом обављено венчање. Тако је одржана реч којом је Авдага дао своју кћер за Мустајбегова сина. Ипак је, значи, Вељи Луг сишао у Незуке. Затим је мала поворка кренула пут Незука.

*(Пауза)*

НАРАТОР

Сутрадан је набујала жућкаста вода избацила Фатин леш у један плићак.

АВДАГА

Издахнуо сам те исте зиме, загушен кашљем, не проговоривши никад ни с ким ниједне речи о јаду због којег сам умирао.

МУСТАЈБЕГ

Идућег пролећа оженио сам сина другом девојком, из Бранковића.

*(Пауза)*

ФАТА

Ја сам Фатима, једина кћер Авдаге Османагића. Само што сам доспела за удају, а отац ме је обећао Наилбегу Хамзићу из Незука. Немо и глуво сам се покорила очевој вољи, како је свуда и одувек код нас у Босни било и бива.

Већ месец дана се чине припреме у Незукама и на Вељем Лугу. Девојке певају, а певам и ја, слушајући саму себе и мислећи при том своју мисао. Јер са сваким бодом игле знам да ни ја ни мој вез неће никада видети Незука. Ја то не заборављам ни за тренутак. Ноћу, кад под изговором да треба да посвршавам још неке послове остајем сама, стојећи поред прозора, гледам ту ноћ. У целом телу носим мирну снагу, разливену и слатку, и сваки део мога тела осећам одвојено, као засебан извор радости ноге, кукове, руке, врат, а нарочито груди. Осећам како цео брежуљак, са свим што је на њему, са кућом, зградама, њивама, дише, топло, дубоко, једномерно, и диже се и спушта заједно са светлим небом и ноћним пространством.

Али тек ноћу, кад оживе и плану небеса, отвара се бескрајност и силна снага тога света у коме се жив човек губи и не може да се присети ни сама себе ни куда је пошао ни шта хоће ни шта треба да ради. Ту нема речи које тешко обавезују за цео живот, ни смртоносних обећања ни безизлазних положаја, са кратким роком који неумољиво тече и истиче, а са смрћу или срамотом као јединим излазом на крају. Ту је све слободно, бескрајно, безимено и немо.

Твоја су уста, оче, рекла Да, тамо где ја рекох Не. Али твоје Да ја осећам као моје Да, оно ме веже исто као што ме веже моје Не, па ћу морати изаћи пред кадију са Мустајбеговим сином, јер је немогуће и помислити да Авдага Османагић не одржи реч. Али исто тако знам добро и посигурно, да после тога моја нога не може ступити у Незуке, јер онда опет ја не би одржала своју реч. А то је, наравно, немогуће, јер и то је Османагића реч.

Кад смо наишли на мост, осетих још једном сваки део свога тела, снажно и одвојено. Притерала сам свога

коња на сам крај моста, ступила десном ногом на камену ограду, винула се, као окрилатила, са седла, преко зида, и полетела са висине у хучну реку под мостом.

*(Пауза).*

НАРАТОР (ФАТИМА)
Сутрадан је набујала жућкаста вода избацила Фатин леш у један плићак.

## СЦЕНА 6.
## ПРЕДАЈА МОСТА

Лица: Наратор, Осман ефендија, Алихоџа, Поп Никола, Мула Ибрахим, Давид Леви, Хусеин Ефендија, Командант

ОСМАН ЕФЕНДИЈА
Дошо земан да се гине!

АЛИХОЏА
Зашто? Шта је циљ?

ОСМАН ЕФЕНДИЈА
Изгинућемо све до једнога!

АЛИХОЏА
А тако? А ја сам мислио да ви хоћете да истерате Аустријанца из Босне и да нас зато сакупљате. Ако је до тога да се гине, умемо и ми да изгинемо, ефендија, и без тебе. Ништа лакше него изгинути.

НАРАТОР
После триста година под Турцима, средином августа 1878. Аустријанци су ушли у Сарајево. Као већина вишеградских муслимана, и Алихоџа је био против оружаног отпора. Видећи да је султан заиста препустио Босну Аустроугарској и познавајући своје сугрђане био је противан неорганизованом народном отпору.

НАРАТОР
Али занесени и мрки Осман ефендија није био човек који би такве ствари могао да примети и разуме.

ОСМАН ЕФЕНДИЈА
Видим ја да се теби не гине.

АЛИХОЏА
Видим ја да се теби гине, само не знам што тражиш друштво за тај ћорави посао. Мислиш ти, ефендија, да је мени овде лако жив чекати да угледам Швабу на своме? Ни ја лијека не знам, али знам да није у ономе што нам ти саветујеш.

ОСМАН ЕФЕНДИЈА
Ова је ћуприја везиров хаир. Писано је да преко ње нема преласка каурској сили. Кунем ти се, пре него напустим касабу да ћу те приковати за уво на капији, као јазавца, да тако дочекаш Аустријанце, против којих нећеш да се бориш.

*(Осман Ефендија прикује Алихоџу за уво на капији моста).*

*(Сви излазе. Алихоџа остаје сам прикован на мосту).*

*(Пауза).*

АЛИХОЏА
... Некад је мој рахметли отац слушао од Шех Дедије и мени као детету причао откуд ћуприја на овом свету и како је прва ћуприја постала. Кад је Алах бива, створио овај свет, земља је била равна и глатка као најлепша (саватли) тепсија. То је било криво шејтану који је завидио човеку на том божјем дару. И док је земља била још онаква каква је испод божје руке изашла, мокра и мека ко непечена ћаса, он се прикраде и ноктима изгребе лице божје земље, колико је год могао више и дубље. Тако су постале дубоке реке и провалије што одвајају крај од краја и деле људе једне од других и сметају им да путују по земљи коју им је Бог дао башчу за њихову храну и издржавање. Жао би Алаху кад је видео шта онај проклетник ура-

ди, те посла своје анђеле да помогну и олакшају људима. Кад анђели видеше како јадни људи не могу да пређу оне халуге и дубине ни да свршавају своје послове, него се муче и узалуд гледају и довикују с једне обале на другу, они изнад тих места раширише крила и свет стаде да прелази преко њихових крила. Тако људи научише од божијих анђела како се граде мостови.

Зато је највећи севап саградити ћуприју и највећа грехота дирати у њу, јер свака ћуприја је, од оног брвна преко планинског потока па до ове Мехмед-пашине грађевине, има свога анђела који је чува и држи, док јој је од Бога суђено да стоји.

*(Пауза)*

НАРАТОР

Кад су се Аустријанци појавили на обронцима Лијеске, тада се видело да се касаба заиста не може бранити. Осман ефендија је био последњи који је напустио варош.

НАРАТОР

Аустријанци су пристизали полако и застали су у недоумици пред згрченим Хоџом. Тек када је стигао један болничар, нађоше клешта, пажљиво извукоше ексер, и ослободише Алихоџу.

*(Помажу Алихоџи да устане)*

АЛИХОЏА

Могу ја, могу. Нико мени не треба.

НАРАТОР

Свечан и званичан долазак аустријских трупа био је тек сутрадан. Никада нико није запамтио такву тишину над касабом. Свуда и у свима – страх.

НАРАТОР

Швабе које улазе боје се заседе.

НАРАТОР

Турци се боје Швабе.

НАРАТОР

Срби Швабе и Турака.

НАРАТОР

Јевреји се боје свега и свакога, јер је, нарочито у ратно време, свак јачи од њих.

НАРАТОР

Другог дана на један сат пре подне речено је да ће стићи командант, пуковник, и да на уласку у варош морају да га дочекају најугледнији људи из касабе, и то представници све три вере.

НАРАТОР

Много пре одређеног времена четворица „законоша" нашли су се на пијацу и спорим корацима запутили на капију.

*(Поп Никола, Мула Ибрахим, Давид Леви и Хусеин Ефендија чекају на капији долазак аустријског команданта)*

*(Пауза)*

ПОП НИКОЛА

Ама да запалимо по једну; имамо кад, баку му његову, није ваљда тица па да слети на ћуприју.

*(Запале по једну)*

*(Пауза)*

НАРАТОР (МУДЕРИС)

Млади рабин је премирао од страха. Није имао снаге да одува дим од себе.

НАРАТОР (МУЛА ИБРАХИМ)

Мудериз није био ништа мање уплашен. Он ни приближно није био свестан како унезверен изгледа и до које је мере устрашен, јер му високо мишљење које има о себи није допуштало да тако што поверује.

НАРАТОР (ПОП НИКОЛА)
Мула Ибрахим је био нешто блеђи него обично, али иначе миран и присебан.

НАРАТОР (МУЛА ИБРАХИМ)
Поп Никола је од све четворице био несумњиво најмирнији и најприбранији, бар тако је изгледало.

НАРАТОР (ПОП НИКОЛА)
Мула Ибрахим... *(Пауза)* ... био је надалеко познат са своје доброте и душевности.

НАРАТОР (МУЛА ИБРАХИМ)
Свет у Поп Николи гледа прототип свештеника и старешине уопште.

*(Пауза)*

НАРАТОР (ПОП НИКОЛА)
Али Мула Ибрахим је имао једнуману, муцао је у говору, и то тешко и надугачко.

НАРАТОР (МУДЕРИС)
Треба да је човек докон па да са Мула Ибрахимом разговара"...

НАРАТОР (ПОП НИКОЛА)
... говориле су касаблије.

*(Пауза)*

*(Сва четворица гледају негде у даљину, проверавају да ли долази аустријски командант)*

*(Пауза)*

*(Запале још по једну)*

НАРАТОР (МУЛА ИБРАХИМ)
У свом дугом ћурку од лисичине, са великом рићом брадом, са огромном камилавком на глави, Поп Никола пролази кроз чаршију као да је свештеник целе ове касабе, и то не по својој цркви само, него од искона, од древних времена кад још свет није био ни подељен на садашње и вере и цркве.

*(Пауза)*

НАРАТОР (ХУСЕИН ЕФЕНДИЈА)
Давид Леви је тек одскора рабин и недавно се оженио. Био је неизрециво бојажљив и ћутљив.

НАРАТОР (ДАВИД ЛЕВИ)
Вишеградски мудериз Хусеин-ефендија имао је највећу библиотеку у касаби, један окован и добро затворен сандук књига, које је он не само брижљиво чувао од прашине и мољаца него их и сам ретко и штедљиво читао.

НАРАТОР (ХУСЕИН ЕФЕНДИЈА)
... Давид Леви је страховито патио у себи кад год би морао да изађе међу људе и учествује у разговорима, осећајући се стално мален, слаб и недорастао. Да би изгледао важнији и крупнији, носио је широко и богато одело од тешке чоје.

НАРАТОР (ДАВИД ЛЕВИ)
...Знало се да Хусеин Ефенди пише хронику најважнијих догађаја у касаби. А само то сазнање давало му је углед код људи и дизало цену, јер се сматрало да он тиме има, на неки начин, добар глас касабе и сваког појединца у својим рукама.

НАРАТОР (ПОП НИКОЛА)
У ствари та хроника није била ни опширна ни опасна. За шест година, откад је мудериз води, она је испунила свега шест страница једне мале свеске. Јер, већину касабалијских догађаја мудериз није сматрао довољно важним ни достојним да уђу у његову хронику.

*(Пауза)*

*(Сви поново гледају негде преко моста не би ли угледали долазак аустријског команданта)*

НАРАТОР (ДАВИД ЛЕВИ)

Јутрос и у току минуле ноћи у којој нико од њих није много спавао, они су се по сто пута питали како ће изгледати тај тренутак кад на капији дочекају команданта аустријске (цареве) војске. Замишљали су га свакојако.

*(Пауза)*

ДАВИД ЛЕВИ

Ето господина, ето га на белом коњу ...

*(Пауза)*

*(Улази Командант)*

*(Командант изгледа као патуљак, говори на неразумљивом језику, нешто виче, гестикулира ... Мула Ибрахим, Поп Никола, Давид Леви и Хусеин Ефендија потпуно су збуњени његовим изгледом, наступом ... Командант вади мапу из торбе, очигледно пита их за неки правац, они гледају мапу, покушавају да разумеју шта им говори.)*

## СЦЕНА 7.
## ФЕДУН (Заљубљени стражар)

Лица: Федун (аустријски војник из Русије), Јеленка (девојка, Српкиња преобучена у Туркињу), Јаков Чекрлија (хајдук), Вахтмајстер Драженовић, Војник

НАРАТОР

Наступила је четврта година аустријске окупације. Ако се и не враћа неповратна „слатка тишина" турских времена, оно бар почиње да се устаљује ред по новим схватањима. И опет, као много пута пре тога, појавила се стража на Капији. Међу штрајфкорима који су се смењивали на капији био је један млад човек, Рус из источне Галиције, по имену Грегор Федун. Тај младић у двадесет и трећој години био је џиновског раста и детиње душе, снажан као медвед и стидљив као девојка. На капији је провео целу зиму, за мразних, ведрих ноћи кад камен пуца од студени. Ту је дочекао и пролеће и приметио му прве знаке на капији, оно тешко и мукло пуцање леда на Дрини, које човек негде у утроби осети. Осећао је како пролеће полагано улази у њега, плави му и збуњује сва чула, заноси и мрси мисли.

ДРАЖЕНОВИЋ

Према поузданим обавештењима, познати хајдук Јаков Чекрлија пребацио се из Херцеговине у Босну и сад се крије негде у околини Вишеграда, одакле ће, врло вероватно, настојати да се докопа српске или турске границе. У питању је хајдук који је, ситан и неугледан телом, али снажан, смео и необично лукав. Стража на мосту да удвостручи пажњу! Јасно?

ФЕДУН

Јасно!

*(Драженовић одлази)*

*(Пауза)*

НАРАТОР (ФЕДУН)

Некако у време ручка, прошла је поред страже једна турска девојчица. Око ње се савијала шарена бошча која јој заклања цело тело, руке и косу, подбрадак и чело, али оставља још непокривен један део лица очи, нос, уста и образе.

*(Федун опрезно и бојажљиво погледа девојчицу)*

НАРАТОР (ФЕДУН)

Око ње се савијала шарена бошча, таласајући се и трепћући на сунцу као жива. Лице јој је било мирно и лепо, чврсто и уско уоквирено затегнутом тканином бошче.

НАРАТОР (ЈЕЛЕНКА)

Младић је живље крстарио од једне терасе до друге и погледао стално ка пијацу. Сад му се чинило да заиста има кога да чека.

НАРАТОР (ФЕДУН)
Сад му се чинило да има заиста кога да чека.

НАРАТОР (ЈЕЛЕНКА)
После пола сата турска девојчица вратила се из чаршије и прошла опет поред њега. Погледао ме је сада мало дуже, и...

ФЕДУН
...што је било најлепше...

ЈЕЛЕНКА
... погледала сам и ја њега, кратким али слободним погледом, искоса, мало насмејано...

ФЕДУН
... мало искоса, као деца у игри ... И опет је одлелујала, идући полагано. Турска девојчица је прошла безброј пута кроз његову свест. А сутрадан, она је поново стварно прешла мост. Ја је опет погледах, као у некој игри, којој само напола познајем правила.

НАРАТОР (ЈЕЛЕНКА)
Готово је застала, гледајући му право и дуго у очи. Он јој добаци две речи, нејасне и безначајне, заборављајући потпуно место на коме је.

НАРАТОР (ФЕДУН)
Било је невероватно да се турска девојка усуди да погледа аустријског војника. Знао сам да у овој земљи и на мојој позицији ништа није тако опасно као дирнути муслиманску жену. Казне су за такве смелости биле тешке. А било их је који су и главом платили од самих увређених и разбеснелих Турака.

*(Пауза)*

ФЕДУН
*(скоро мрмљајући)* Радујем се што те поново видим..

ЈЕЛЕНКА
*(плашљиво)* И ја се радујем... *(насмеши се и прође)*

ФЕДУН
И трећег дана око подне турска девојка је наишла..

*(Пауза)*

ЈЕЛЕНКА
*(тихо)* Када је поново твој ред да будеш на стражи?

ФЕДУН
... са првим сумраком, око акшама, бићу на Капији ...

ЈЕЛЕНКА
Довешћу моју стару нену у чаршију на конак а вратићу се сама.

НАРАТОР (ФЕДУН)
... а у свакој од тих обичних речи било је скривене радости што ће ме поново видети ... Шест сати касније био сам опет на Капији. Тада се друмом са Осојнице појавила турска девојка, увијена у своју бошчу чије је боје сутон погасио. Поред ње је ишла стара, погурена Туркиња, забуљена у тешку црну ферецу. Ишла је готово побауљке, одупирајући се десном руком на штап а левом на девојчину руку.

*(Пауза)*

НАРАТОР (ФЕДУН)
...Чекао сам са узбуђењем њен повратак. Шта ли ће ми казати у пролазу. Шта да јој кажем? Можда ће ме позвати да се нађемо негде ноћу, на скровитом месту? Прошао је цео сат, а онда и половина другог а девојка се није враћала.

*(Уместо девојке одједном појављују се Драженовић и један војник. Војник уводи девојку и везује заједно са Федуном, леђа уз леђа)*

ДРАЖЕНОВИЋ *(Федуну)*
Кажите нам како сте провели време од пет до седам сати на стражарској служби на Капији?

*(Пауза)*

ДРАЖЕНОВИЋ

Но?

ДРАЖЕНОВИЋ *(Јеленки)*

Је ли ово тај који је био на стражи?

ЈЕЛЕНКА

Јесте.

ДРАЖЕНОВИЋ

Добро ... Јеленка, реци нам шта ти је рекао последњи пут када си прешла?

ЈЕЛЕНКА

Нешто је рекао, али не знам тачно шта, јер нисам слушала њега, него мислила само на то како да преведем Јакова преко моста.

ДРАЖЕНОВИЋ

На то си мислила.

ЈЕЛЕНКА

На то.

ДРАЖЕНОВИЋ

Реци нам одакле си и како се зовеш.

ЈЕЛЕНКА

Јеленка. Од Тасића.

ДРАЖЕНОВИЋ

Понови шта си рекла у првом саслушању.

ЈЕЛЕНКА

Прошле јесени дошао је Јаков у наш крај. Зимовао је сакривен на једној појати више нашег села. Из наше куће сам му носила храну и преобуку. Ту смо се загледали и обрекли једно другом.

ДРАЖЕНОВИЋ

И даље?

ЈЕЛЕНКА

А кад је снег стао да се топи, Јаков је решио да се по сваку цену пребаци у Србију. Пошла сам с њим, да му помогнем. По његовим упутствима почела сам да прелазим мост, да би се стража на мене навикла. Трећег дана сам и њега повела, прерушеног у моју стару нену.

*(Пауза)*

НАРАТОР (ФЕДУН)

... Без бошче изгледала је старија... лице јој је било измењено, уста велика и зла, очи поцрвенеле ...

*(Пауза)*

ДРАЖЕНОВИЋ

А зашто си га превела баш када је овај војник био на стражи?

ЈЕЛЕНКА

Па, зато што ми је он изгледао онако најмекши.

ДРАЖЕНОВИЋ

Зато?

ЈЕЛЕНКА

Зато.

*(Пауза)*

ДРАЖЕНОВИЋ

Боље је да нам кажеш сада све што знаш, него да испитују и муче Јакова кога су досада сигурно ухватили на граници.

ЈЕЛЕНКА

Кога ухватили? Њега? Бог с вама! Од синоћ па до сада он је Босну могао да обигра свеколику, а не да пређе границу која је на сат или два хода одавде. Знам ја то. Мене можете бити и убити, зато сам и пошла с њиме, али њега више видити нећете.

*(Пауза)*

ДРАЖЕНОВИЋ

Федуне, да ли желите нешто рећи?

ФЕДУН

Не.

ДРАЖЕНОВИЋ

Ја сам вас Федуне сматрао озбиљним младићем, свесног својих дужности и свога животног циља, и мислио сам да ће од вас бити једног дана савршен службеник, понос нашег одреда. А ви сте заћорили у прву женску бештију која вам је испред носа прошла. Понели сте се као слабић, као човек коме се озбиљан посао не може поверити. Ја морам да вас предам суду.

*(Драженовић излази)*

*(Пауза)*

ФЕДУН

Све што иза мене остане да се пошаље моме оцу у Коломеју. Поздрављам све другове и молим старешине да ми опросте.

НАРАТОР

Федун повуче обарач. Сва касарна одјекну од пуцња.

**СЦЕНА 8.**

Лица: Алихоџа*

НАРАТОР

Не бих могао ни приближно казати колико сам тако лежао. Оно што ме је тргло из дубоке несвести били су у исто време нека светлост и неки гласови. Тешко сам се прибирао. Сећам се да је свет био испуњен звуком, треском од којег слух ишчезава и утроба пре-мире у човеку.

НАРАТОР

Поглед ми пређе на мост. Капија је била на свом месту, али одмах иза капије мост је био прекинут. Седмог стуба на мосту није било; између шестог и осмог зијала је празнина кроз коју се у косој перспективи назирала зелена речна вода. Од осмог стуба даље мост се опет настављао и ишао до друге обале, гладак, правилан, бео, какав је био јуче и одувек.

НАРАТОР

Само у сновима могу да се доживе и виде такве ствари. Само у сновима... При самом дну глатко одсечен стуб, као џиновско дебло, и разнесен у хиљаду комада по околини, а лукови лево и десно од тога стуба грубо прекинути. А изломљене стране прекинутих лукова болно теже једна ка другој.

НАРАТОР

Одувек сам то знао, али сад, сад то може и последња будала да увиди. Од најтврђег и најтрајнијег почели су да одбијају, од божјег да узимају. И ко зна где ће се зауставити! Ево је и сама везирова ћуприја почела да се осипа као ђердан; а кад једном почне, нико га више не задржа.

НАРАТОР

Али нека, ако се овде руши, негде се гради. Има ваљда још негде мирних крајева и разумних људи који знају за божји хатор. Ако је Бог дигао руке од ове несрећне касабе на Дрини, није ваљда од целог света и све земље што је под небом? Али ко зна? Ко зна?

НАРАТОР

Све може бити. Али једно не може, не може бити да ће посве и заувек нестати великих и умних а душевних људи који ће за божју љубав подизати трајне грађевине, да би земља била лепша и човек на њој живео лакше и боље. Кад би њих нестало, то би значило да ће и божја љубав угаснути и нестати са света. То не може бити.

* (Сви глумци су Наратори у овој сцени. Говоре наизменично текст Алихоџе) *(Средњи део моста се подиже. Глумци остају на две раздвојене стране моста. У празнини прекинутог моста која настаје, гледаоци са обе стране сада могу да виде једни друге)*

*(Алихоџа излази)*

*(Из публике устаје Жана. Долази на сцену. Стаје у празан простор прекинутог моста).*

**СЦЕНА 9.**
**СЛИКЕ НА МОСТУ**

ЖАНА *(говори на српском)*
Зовем се Жана Михаиловић, имам 23 год. и рођена сам у Вишеграду. Данас живим у Диселдорфу.
Овај мост је мост мога детињства, на њему сам провела највећи део живота.
Ово су моје слике на мосту.

*(Показује слике)*

*(Исти текст понови на немачком)*

**КРАЈ**

*Милош М. Радовић*

# НА ДРИНИ ЋУПРИЈА

Роман нобеловца Иве Андрића *На Дрини ћуприја* добио је своје аутентично сценско упризорење. Роман чији контемплативни и мисаони токови чине језгро ове историјске фреске о Босни, вишеградској касаби и надалеко чувеном каменом мосту, до скора се опирао сваком преиначењу. Као што то обично бива када су у питању велика литерарна дела, оно више односи него што доприноси сјају и величини свог извора. Одавно је то већ познато. Успешно се драматизују и упризорују литерарна дела осредњих па чак и нижих естетских вредности, док велика литература скоро увек надмашује своје клонове. Тако је, и када је реч о Достојевском или Толстоју, да поменемо само ова два горостаса која се најчешће цитирају као илустрација и доказ ове тезе, иако се њихова дела, због обиља дијалошких сцена, нуде такорећи „из прве" за драматизацију. Филмови и позоришне представе настале на основу литературе Толстоја и Достојевског, као што су *Рат и мир* или Б*рађа Карамазови*, *Ана Карењина* или *Злочин и казна*, по правилу уметнички заостају иза својих литерарних извора, и поред тога што такви пројекти окупљају велика глумачка имена, ангажују искусне редитеље и располажу милионским буџетима. Резултати су увек осредњи. По правилу, први коментари своде се на опаску... " ... занимљиво, али далеко заостаје иза романа. Једва да га је дотакло..."

Ако је тако када је реч о литерарним садржајима са јаком и јасном причом и маркантним јунацима који воде радњу, како ли је тек са оним литерарним делима где тога нема, где је радња сакривена и уткана у неке друге слојеве, мисаоне и контемплативне. Где уместо интимног тока свести јунака, имамо као доминанту „вишу" свест која је у дијалогу са прошлим временом, у коме је садашњост само пролазни тренутак који се круни пред надолазећим догађајима „новим и непознатим " , будућим и неслућеним који се иза брда ваљају.

А баш тако је код Иве Андрића у роману *На Дрини ћуприја.*

Све је тамо постављено у једнаку раван, и вишеградска ћуприја, и касаба и староседеоци и придошлице. Сви су они осликани ситним и брзим покретом пишчеве руке, уклопљени као ниска шарених каменчића у мозаик који се зове Босна

и Балкан. Ту столују три вере, муслиманска, хришћанска и јеврејска, и још четири времена. Прво и најдуже, попут дуге хладне зиме - турско, друго краће као пролеће - турско и српско, затим треће најсличније јесени - и турско и српско и аустроугарско и најзад летње, врело и крваво - српско и аустроугарско. Једно узмиче пред другим, смењујући се. Оно што остаје је ћуприја. Мост који их спаја кроз време, вечан и леп. Саграђен тамо где су људски догађаји пролазни као облаци на небу а постојани колико и пенушава вода Дрине која протиче под њим. Стоји тамо, прав и истегнут у свој својој белини и лепоти, док га не прекину и не разруше. Задужбина Мехмед паше Соколовића, родом из тих крајева, кога су Османлије у јањичаре одвели као дечака од девет година. Иако му је сврха да спаја људе са обе стране реке, да им олакша муке свакодневних послова, мост - задужбина стоји ту као болно подсећање староседеоцима на тај проклети данак у крви, на судбину покорене раје, на величину и обест освајача.

И како сада ту синтетичку слику епохе, од неколико векова, од старине до модерних времена, слику Босне и Балкана сабити у тек неколико сати сценске игре и заигравања, а да то остане глас Иве Андрића, и не склизне у баналност добро познатих „литерарно-историјских" цитата о мосту који спаја две обале Дрине и повезује људе различитих вера из вокабулара средњошколаца?

Е, за то је потребна посебна вештина и умеће, дар који редитељ Никита Миливојевић и драматург Кристоф Лепши неспорно поседују. Али пре него што се позабавимо драматизацијом то јест адаптацијом коју су њих двојица попут каквих алхемичара извели из вишеслојног Андрићевог романа, прво да одредимо значење тих кључних речи – драматизација и адаптација.

**2.**

Адаптација и драматизација су два термина која су уско испреплетана. Адаптирати нешто значи изворну грађу из једног медија пребацити у други, док драматизовати нешто значи изворну грађу, на пример роман, претворити у дијалошку форму погодну за драмско приказивање. Али у пракси та два термина обично иду један уз други. Зато често оно што важи за драматизацију важи и за адаптацију. И обрнуто.

Речник препознаје неколико ужих значења речи *драматизација*. Нас овде интересује оно које каже да је то чин претварање романа у позоришну драму, сценарио за филм, радио или телевизију, односно, да је то реконструкција догађаја, романа, приче, итд. у форми која је погодна за драмско представљање.

У колоквијалном речнику „драматизовање" значи узбуђење и подизање напетости, односно реконструкција неког догађаја уз велики афекат.

Адаптација с друге стране значи, да је неки филм, књига или позоришна представа настала обрадом изворног филма, књиге или позоришне представе. Овде је реч о модификацији изворног, првобитног дела, како би оно могло да буде применљиво у околностима које се разликују од оригиналних. Другим речима, да буде прилагођено условима који постоје у новом окружењу. Једноставно речено, филмски сценарио се адаптира за позоришну изведбу и приказује у театру, или се роман адаптира за средњошколску лектиру, у такозваној скраћеној, „дајџест" форми или се либрето опере адаптира за радио извођење.

Код адаптације, како је ја овде схватам, *из истог* настаје *исто* са мањим или већим изменама у односу на оригинал, док у случају драматизације из *једног*, настаје нешто *сасвим друго,* на пример из романа филмски сценарио или позоришна драма. Тај нови ентитет структуриран је по специфичним правилима која важе за медиј у који се транспонује и поседује самосталне естетске вредности, независне од оригинала, иако своје постојање дугује њему.

Тако можемо разликовати драматизацију тј. адаптацију која верно презентује оригинално дело, следи фабулу и све релевантне чињенице, драматизацију тј. адаптацију која је настала по мотивима оригиналног дела, која само делимично прати оригиналну фабулу или ону која је потпуно слободна у интерпретацији оригинала па кажемо да је само инспирисане њиме. Њени творци су на корак од ауторства над истим де-

лом. Оно што је, дакле, кључно код сваке драматизације – адаптације јесте *колико је и шта је* од изворног дела остало у њој, а шта је апстраховано, занемарено, или пак дописано, што исто тако спада у легитиман уметнички ангажман.

А сада да видимо како су Никита и Кристоф решили задатак да књижевно дело Иве Андрића *На Дрини ћуприја* преведу у узбудљиву дијалошко - сценску игру.

**3.**

Њихова драматизација није по обиму велика. Свега 47 страна драмског текста које сажимају Андрићевих преко три стотине страница врхунске литературе. Девет сцена, на 47 страна!! Од тога су прва и последња сцена нека врста квази пролога и епилога, и не припадају Андрићевом литерарном делу, већ спадају у драматургију представе. Њихова сврха јесте да причу о каменом мосту, босанској касаби и њеним житељима, започету пре неколико векова а окончану избијањем Великог рата, продужи и споји са нашим временом, у духовном и цивилизацијском смислу.

Тако на самом почетку представе, глумци који учествују у њој праве од географске карте Средње Европе, односно Балкана, велику папирну лутку, чије тело географски представља Босну, са Вишеградом као једном од тачака на њој.

Синтагму из деведесетих година прошлог века о Балкану као „бурету барута" овде замењује синтагма о Балкану као „великој лутки којом управљају многи господари".

Епилог пак, на сцену изводи Жану, девојку од 23 године, избеглицу из Босне, рођену у Вишеграду која данас живи у Дизелдорфу. У свега неколико речи, аутори ове сцене Миливојевић и Лепши на директан начин повезује трагедију која се догодила у Босни деведесетих година са Андрићевом литерарном хроником о мосту на Дрини и становницима вишеградске касабе. Као објашњење, оправдање или извињење?!

Како год било, у драматуршком смислу ова кратка завршна сцена у представи делује ефектно и шири трагичну слику до максимума, чинећи је пријемчивом за разноврсне политичке погледе и укусе.

Драматизација која је пред нама заправо је „ дијалог листа" представе која је изведена октобра 2010 године у позоришту „Düsseldorf Schauspielhaus" у Дизелдорфу, у режији Никите Миливојевића. У тексту имена глумаца стоје уз сваку реплику која се са сцене чује. Глумци Раинер (Галке), Мариан (Киндерман), Матиас (Фирмајстер), Тимо (Шварц) и глумица Лиса (Арнолд), додатно спецификују улоге Наратора, као и његове прелазе из једног лика у други. Ово појашњење постаје саставни део драматизације. Оно представља кључ којим се пришло сценској адаптацији Андрићевог романа. Дистанца која је успостављена у прологу, продужена је кроз цео комад захваљујући управо различитим ролама Наратора. Реч је о специфичном редитељско-драматуршком концепту.

И сами аутори то истичу у уводној напомени.

„У представи учествује пет глумаца. Они су нека врста наратора који нам причају причу о мосту и догађајима на њему, од његовог настанка до тренутка када је први пут рушен. Глумци играју ликове и догађаје о којима нам причају непрестано смењујући улоге Наратора и разних ликова."

Овај концепт је одабран као ефикасан метод да се лепота Андрићеве литерарне реченице сачува и пренесе на сцену. За разлику од класичне драме, која подстиче идентификацију публике са догађајима на сцени и њеним јунацима, у овом концепту са Наратором, као свеиграјућим глумцем, Хоровођом и хором уједно, оним који је један у сваком и све у једном, инсистира се на нечем другом и то са најмање двоструком циљем. Да се литерарна лепота и вредност Андрићеве реченице осети и чује на сцени, као и да се хладне главе промисли историјски усуд народа који живе у тој касаби на споју два света, Истока и Запада. То је овде улога Наратора и дистанце коју он успоставља на сцени.

А шта да кажемо о сценској кореографији, музици, светлу и сценографији. Можемо само наслућивати јер у драматизацији о томе нема ни речи. Али мелодика Андрићеве реченице, редослед и драматургија одабраних сцена-слика за приказивање, нужно ука-

зују да је њихова рола у представи неопходна и велика. Оне су у функцији материјализације контемплативних и емотивних слојева Андрићеве прозе. Још један додатни напор аутора драматизације уложен да се литерарно дело нашег нобеловца што вернији представи на сцени.

**4.**

Већ смо рекли да је у драматизацији важно не само оно што је ушло у њу од изворног дела већ и колико тога је остало ван ње. Да ли прати фабулу романа или је изневерава? Да ли уводи нове ликове којих нема у роману или се ослања на оне литерарно задате? На крају, што није неважно, да ли драматизација опстаје самостално и независно од свог књижевног извора или се стално поштапа о њега?

Далеко од тога да ова драматизација слепо следи редослед догађаја како су се у роману одвијали, смену векова и генерација становника касабе о којој прича, ток и хук реке Дрине која својим обалама дели свет на западни и Источни. Напротив.

Она слободно третира литерарне пасаже с почетка романа и смешта их у средину или на крај драматизације, с лакоћом занемарује и прескаче многа људска страдања зарад оних која носе печат судбинских, које народ кроз песму памти и тка у легенду. Она има своју сопствену драматургију, своју „велику сцену", климакс и катарзу. Иако је сва на своју руку, са великом поузданошћу кажемо да је у суштини верна оригиналу

Почев од прве велике сцене „Грађења моста", преко сцене „Ћоркановог плеса на мосту", настављајући чудном, гогољевском причом у сцени "Коцкар и Смрт" у којој су аутори понешто и сами дописали, преко велике сцене - трагедије „Фатина свадба", затим сцене „Предаје моста" која означава крај турске власти и почетак Аустријске окупације Босне, са сценом „Федун "о заљубљеном стражару, војнику чије самоубиство, попут оног Фатиног, пре пола века, наговештава скори крах и ове друге владавине, драматизација стиже до свог врхунца, Алихоџиног монолога у завршној сцени „Алихоџа".

Следи девета сцена, квази епилог о коме смо већ говорили, кратка сцена која транспонује Андрићев свет митова, легенди, историјских догађаја у садашњост. Сасвим у складу са *верујем* које исповеда Алихоџа.

АЛИХОЏА (Лиса): Али нека, ако се овде руши, негде се гради. Има ваљда још негде мирних крајева и разумних људи који знају за божји хатор. Ако је Бог дигао руке од ове несрећне касабе на Дрини, није ваљда од целог света и све земље што је под небом? Али ко зна? Ко зна?

(Сви осим Раинера одлазе. Из публике долази Жана).

АЛИХОЏА (Раинер): Све може бити. Али једно не може: не може бити да ће посве и заувек нестати великих и умних а душевних људи који ће за божју љубав подизати трајне грађевине, да би земља била лепша и човек на њој живео лакше и боље. Кад би њих нестало, то би значило да ће и божја љубав угаснути и нестати са света. То не може бити.

*Алихоџа (Раинер) одлази*.

У роману *На Дрини ћуприја* Алихоџа умире. Његову смрт описују Андрићеве последње реченице. У драматизацији *На Дрини ћуприја* Алихоџа наставља да живи. Уместо смрти и краја, драматизатори бирају живот и наставак..

У роману, смрт је преварила Алихоџу али му није пољуљала веру. У драматизацији Алихоџа живи као женски и као мушки принцип, као божанска љубав и смртни грех. Једно без другог не иде. Заправо, његов монолог, који наизменично изговарају сви глумци на сцени, чини мисаони и емотивни врх сценског упризорења Андрићевог романа. Његов климакс и његову катарзу.

**5.**

Уврежено мишљење о „несценичности" Андрићеве контемплативне прозе овде „не пије воду". Вешти и

даровити аутори знају да се изборе са таквим изазовима. Па ипак, много тога није ушло у драматизацију коју су сачинили Миливојевић и Лепши. Ван њихове пажње остале су овог пута многе судбине становника вишеградске касабе: старих ефендија, ситних трговаца, механџија, раје. Нема ни Лотике и њене хотелске клијентеле, ни учитељице Зорке у љубавном троуглу окружене младим српским националистима, ни средовечног заљубљеног пара - пуковнице и лекара и њиховог вечерњег музицирање на виолини и клавиру. И много тога још, довољно литерарне грађе, прегршт мотива и многобројних „лица" за неку другу, верујем исто тако успешну и аутентичну драматизацију великог романа Иве Андрића *На Дрини ћуприја*.

**ИВО АНДРИЋ**
**(Долац код Травника, 9. октобар 1892 – Београд, 13. март 1975)**

Основну школу завршио је у Вишеграду, гимназију у Сарајеву, а студирао је словенску књижевност и историју у Загребу, Бечу, Кракову и Грацу. Године 1924. одбранио докторску тезу „Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине“ у Грацу. На вест о Сарајевском атентату 1914. године, која га је затекла у Кракову, долази у Сплит. Одмах је ухапшен од стране аустријских власти, одведен у шибенски, а потом у мариборски затвор. У марту 1915. пуштен је са робије али је интерниран у Овчарево код Травника, а потом у Зеницу где остаје до лета 1917. године када је проглашена општа амнестија. Између два светска рата Андрић обавља дипломатску службу у Риму, Букурешту, Грацу, Паризу, Мадриду, Бриселу, Женеви и Берлину.

Писац снажне имагинације, а истовремено и ванредан познавалац историјских прилика старе Босне, о којој је најчешће писао; основне су му карактеристике префињена психолошка анализа, дубоко понирање у суштинске проблеме егзистенције и моћ да сугестивном магијом поетске речи дочара и отелови људску и друштвену панораму минулих столећа. Користећи народна предања, легенде, историјску фактографију, а пре свега плодотворно богатство своје маште и осећања света, подигао је монументалну уметничку грађевину у књижевности; најпре објављивао песме, лирску прозу, преводе, чланке и критике, затим прешао на приповетку и роман. Спада у ред наших писаца који се највише читају и дела су му доживела многобројна издања; превођен је готово на све европске језике и у многим земљама Африке и Азије. Био је члан САНУ, ЈАЗУ, САЗУ, АНУБиХ. Добитник Повеље за животно дело Савеза књижевника и Удружења издавача СФРЈ 1956, Нобелове награде за књижевност 1961, Награде АВНОЈ-а 1967, Вукове награде за изузетан стваралачки и општи допринос нашој култури 1972. После његове смрти основана је, на темељу Андрићеве последње жеље, Задужбина чијим се материјалним средствима стимулише наше књижевно и културно стваралаштво.

Књижевне радове објављује од 1911. године, а његова најзначајнија дела су: *Ex Ponto* (1918), *Пут Алије Ђерзелеза* (1920), *Немири* (1920), *Приповетке* (1924, 1931, 1936), *Госпођица* (1945), *Травничка хроника*

(1945), *На Дрини ћуприја* (1945), *Прича о везировом слону* (1947), *Нове приповетке* (1948), *Прича о кмету Симану* (1949), *Злостављање* (1950), *Бифе „Титаник“* (1950), *Изабране приповетке* (1951, 1956), *Проклета авлија* (1954), *Аска и вук* (1960), *Јелена, жена које нема* (1963), *Знакови* (1963), *Стазе, лица, предели* (1963), *Омер-паша Латас* (1976)

Више Андрићевих романа и приповедака драматизовано је за позориште, филм и телевизију. Драматизације: *Аникина времена* (Сарајево, 1934), *Проклета авлија* (Јован Ћирилов, ЈДП, Београд, 1962), *Крилати мостови* (1970), *Лица* (Олга Савић, ЈДП, Београд, 1972), *Аска и вук* (1975), *Разговор с Гојом* (1976), *На Дрини ћуприја* (1978), З*накови поред пута* (Света Лукић, НП, Београд, 1978), *Омер паша* (1979), *Проклета авлија* (Мариславр Радисављевић, НП Ниш, 1979), *Госпођица* (1983), *Злостављање* (Мариславр Радисављевић, НП Ниш, 1986), *Злостављање* (Вида Огњеновић, Мало позориште „Душко Радовић“, Београд, 1989), *Девојка модре косе* (Вида Огњеновић, ЈДП, Београд, 1993), *Проклета авлија* (Небојша Брадић, Крушевачко позориште, 1999), *Конзулска времена* (Љубиша Ристић, Звездара театар, Београд, 2009), *Ноћ у кафани „Титаник“* (Небојша Брадић, Књажевско-српски театар, Крагујевац, 2011), *Госпођица* (Марко Фотез, ЈДП, 2013), *На Дрини ћуприја* (Светислав Јованов и Кокан Младеновић, СНП, Нови Сад, 2016), *Злостављање* (Маша Сеничић, НП "Тоша Јовановић", Зрењанин, 2019), *Травничка хроника* (Никита Миливојевић, СНП Нови Сад и НП Сомбор, 2019)

**НИКИТА МИЛИВОЈЕВИЋ**

Никита Миливојевић један је од водећих српских позоришних редитеља данас.

*"Ангажованошћу својих представа обележио је деведесете године у српском театру, а смелим и новим читањем класике увео га у нови век."*

*(Јован Ћирилов)*

Добитник је свих релевантних позоришних признања за режију у својој земљи, (награде Бојан Ступица, више Стеријиних награда, Битефове, награде критике часописа „Сцена", и многих других на Фестивалима широм Србије: Крагујевац, Јагодина, Вршац, Шабац, Нови Сад, Младеновац... као и годишњих награда : Народног позоришта, Југословенског Драмског позоришта Града – театар Будва, Народног позоришта Љубиша Јовановић – Шабац, позоришта Душко Радовић...

У заједничкој анкети позоришних критичара режија представе *Бановић Страхиња*, проглашена је најзначајнијим остварењем 90/тих година у српском театру.

По мотивима књиге *New York –Beograd* Д.Микље, написао сценарио и режирао играни филм *Јелена, Катарина, Марија*... (Њујорк 2010)

Режирао у Грчкој, Шведској, Словенији, Македонији, Турској, Немачкој, Италији, Кипру, Великој Британији, САД... (Калдерон, Шекспир, Есхил, Софокле, Аристофан, Чехов, Булгаков, Пинтер, Т. Ман, Стриндберг, Молијер, Брехт, Х.Милер, Ружевич, Витрак, Јонеско, Бонд, Бекет, Стопард, Метерлинк, Бергман, Сартр, Ибсен, Вилдер, Црњански, Андрић...)

За атински летњи фестивал режирао је у античком театру у Делфима и Епидаурусу.

1996-2004. Редовни професор на одсеку глума/режија, Академија уметности, Београд

2005-2009. Директор Београдског интерационалног театарског Фестивала (БИТЕФ) и Театра "Битеф".

2009. Редовни професор на одсеку глума/режија, Академија уметности, Нови Сад.

Живи и ради у Београду и Атини.

*Ана Тасић*

# ПУТЕВИ МРЖЊЕ И ЉУБАВИ

*53. Битеф*

Овогодишњи програм Битефа је био веома добар, најбољи у последњем низу година, зато што је донео спој чврстог концепта и квалитетних представа. То у последњих неколико година није био увек случај, јер су концепти надвладали уметничке вредности самих дела. Такође, овај пут је пронађен добар баланс између битефовске експерименталности и врхунског редитељског позоришта, чије су поетике неговане на авангардном наслеђу постајући мејнстрим данашњег светског театра. Наша публика је имала заиста драгоцене прилике да види дела најбољих европских редитеља.

## НАСИЉЕ У ФОКУСУ

Постављајући на сцену Есхилову *Орестију*, једну од највећих политичких драма које су икада написане, редитељ Мило Рау доследно храбро тражи данашњи смисао проблема односа моћи и насиља (продукција НТГент, Белгија). Зигфрид Мелхингер, изврсни тумач политичког у историји позоришта, написао је да се Есхил дрзнуо на упозорење да се владари чувају злоупотребе моћи насиљем. То је онда била неопростива провокација власти, због које је писац напустио Атину и отишао у егзил на Сицилију, где је умро две године касније (456. п.н.е). Једно од централних тема које поставља ауторски тим представе *Орест у Мосулу*, а експлицитно на почетку изриче глумац у улози Агамемнона (Јохан

Лејсен), управо јесте покушај да се распетља ланац насиља у оквирима борбе за власт, да се пронађе одговор на питање: зашто људи убијају? Сценско тумачење митске фабуле, Мило Рау поставља у Мосул, ирачки град који је разорен у нападима ИСИС-а и америчких бомбардера. На сцени паралелно пратимо видео снимке сценског извођења *Орестије*, које се снимало у Мосулу, као и представу која се уживо пред нама изводи. Ова два плана су у динамичном и вишеслојном односу који мења смерове и значења. Ирачки и белгијски глумци на позорници комуницирају са глумцима на видео-снимцима, речи које се изговарају уживо понекада се удвајају са аудио записима истих речи, док се понекада разилазе, па сустижу. На платно се пројектују раније снимљени видео материјали, али и видео пренос уживо. Документаристичке исповести глумаца се комбинују са игром Есхилове трагедије, дајући јој нарочито особена значења. На пример, глумица која представља Касандру (Сузана Абдул Мажид), говори о искуству њених родитеља из Мосула, који не престају да истичу некадашњи сјај овог града. Док она упечатљиво преноси блистава сећања о Мосулу, асирској Ниниви, колевци цивилизације у буквалном смислу речи, паралелно посматрамо видео снимке данашњег Мосула у рушевинама. Они се приказују у мртвој тишини, кроз болно неме слике вожње кроз разорене улице, сабласно пусте, што изазива потресна осећања језе због неразумне људске деструктивности. У овим сценама се такође успоставља веома сугестивна паралела између данашњег Мосула и Троје, застрашујућа потврда цикличности историје, константе политичког насиља, изазваног неутољивом глађу за влашћу.

У *Еуменидама*, трећем делу тетралогије *Орестија*, Есхил поставља крупан политички проблем суђења Оресту и спровођења правде. За разлику од оригиналног текста где богиња Атена окончава конфликт увођењем демократског суда, у представи Мила Рауа разрешења нема. Путем видео снимака из Мосула сазнајемо мишљења жртава и очевидаца терора који су чинили борци ИСИС-а. Они опроштај не дају, чиме се оставља отворен проблем могућности политичког решења. То гледаоца оставља у немиру који тражи разумевање, подстичући критичко мишљење. А оно је суштина политичког у театру, због чега је ова представа на том плану изузетно делотворна. Позориште је овде насушно потребни провокатор који подсећа на вечне механизме владања, константност спреге између насиља и моћи. Насиље није урођено у човеку, како сматра Хана Арент, већ је производ друштва и политике, резултат њиховог ограничавања слободе, кроз бирократију, технологију и манипулацију. Као хуманије огледало друштва, позориште разоткрива наличје ових механизама моћи, тражећи путеве очишћене од зла.

Укрштајући теме романа Едена фон Хорвата *Младеж без бога* (1938) и књиге *Хероји: Масовне убице и самоубице* Франка „Бифа" Берардија (2015), редитељ Борут Шепаровић ствара представу упадљиве друштвено-политичке битности (копродукција Загребачко казалиште младих и Монтажстрој, Хрватска). На сцени се истражују узроци и последице апокалиптичности нашег света, разлози за глобално разбуктавање насиља, разгоропађени тероризам, метастазирану мржњу. Један од производа таквих околности је потпуна дезоријентисаност данашњих тинејџера, која је основни предмет истраживања ове представе. Млади глумци Борис Барукчић, Луција Дујмовић, Ивана Гулин, Уго Корани, Иван Пашалић и Бернард Томић, изванредно посвећено, са огромном енергијом, граде ликове ових младих људи у свету изгубљених илузија. Сцена је одређена присуством екрана повезаних са смарт-телефонима извођача, које они користе за документовање свакодневнице, од прављења селфија до снимања терора над другима. „Кореографију" испуштених живота често прати прегласна електронска музика која удара ритмове њиховој разумљиво очајничкој потрази за смислом у свету бесмисла. Драмски сукоб гради њихова виртуелна комуникација са професором (Ракан Рушхаидат) који их је учио либералним вредностима. Он није присутан на сцени, што има и симболички смисао, а обраћа им се путем смарт-телефона, шаљући видео поруке које се директно преносе и на већим екранима.

*Орест у Мосулу* (фото: Фред Деброк)

Шепаровић дубински истражује последице живљења у систему неолибералног капитализма, у савременој европској демократији која је са једне стране обезбедила слободе изражавања, док је на другој наметнула екстремну политичку коректност, што је, између осталог, довело до потребе младих за конзервативном револуцијом. Актери на сцени тако одлучно и гласно понављају, из дубине утробе, да мрзе једнакост и слободу, презиру глобализам и мултикултурализам. Решење за њих је насиље и радикална десница, крајњи национализам који би угушио либералну демократију. У изражавању ових уверења, актери су застрашујуће непоколебљиви, и брутални до изнемоглости. У прављењу планова акција за које верују да ће променити либерално устројство света, они постају налик нацистима, што се потврђује и документарним видео снимцима Хитлерових политичких митинга који се претеће приказују на екранима.

На значењском плану, представа је веома подстицајна, и можемо рећи да битност тог плана покрива сценске слабости, недовољну развијеност позоришног језика, и динамике радње која повремено шлајфује, изазивајући монотонију. Сећамо се Шепаровићеве заиста изванредне представе *А где је револуција, стоко*, која је 2014. године отворила 48. Битеф, знатно разгранатије и богатије у позоришном смислу, сложеније структуре сценског језика. Однос видеоматеријала са живом игром на сцени је тамо био вишеслојнији, што нам је, на пример, овде фалило.

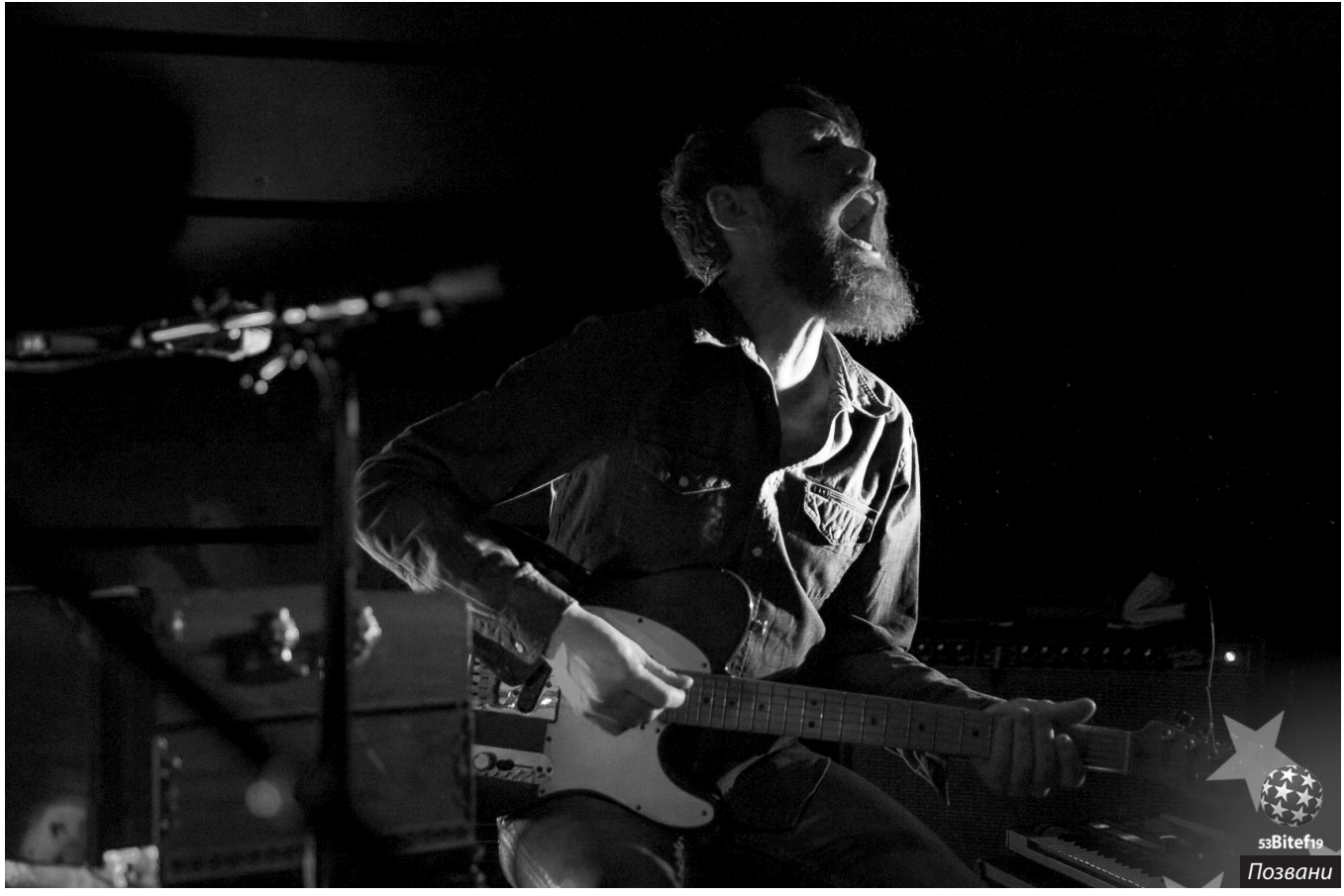
Упркос овим манама, друштвено-политички значај представе *Младеж без бога* остаје изузетан. Она нас враћа на коренита преиспитивања људске природе и друштвених наказности. Подсећамо се *Анатомије људске деструктивности* Ериха Фрома у којој је написано да је насиље резултат осећања беспомоћности које ствара психичка оскудица. Ту линију мишљења су пар деценија касније продубили Бодријар, Бадју, Жижек и други. Бодријарова теза је, на пример, била да „материјално благостање" западних, постмодер-

*Yuropa* (фото: Маријан Менке)

нистичких и постисторијских друштава уопште није природно, како се то проповеда, већ да је управо оно узрок неопипљивог незадовољства које резултира све бројнијим случајевима масовних покоља. Жижек је писао да је капитализам први друштвено-економски поредак који „нарушава тоталитет смисла", а у таквом друштвеном простору је „бесмислено насиље једини могући облик протеста" (Бадју).

Представа *Историја насиља* настала је према савременом, истоименом роману младог писца Едуара Луија, аутобиографском делу које реконструише трауматично искуство злостављања (продукција Шаубине Ам Ленинер Плац, Берлин, Немачка). Иако сама приповест и сценски текст по себи нису нарочито упечатљиви, у погледу тога да је реч о већ много пута испричаној причи која критикује хомофобију и расизам, у Остермајеровој изванредној режији она добија изузетну театарску снагу. То доказује да је драмско позориште суверена уметност, која у много чему превазилази своје драмско полазиште. Сценска нарација је разломљене структуре, у игри се преплићу временски токови, стварност и имагинација, садашњост и сећања (драматургија Флоријан Борхмејер). Форма је врло сложена, мултимедијална, толико да гради једно „тотално уметничко дело", у Вагнеровом значењу. Дубински и вишезначно се користе видео пројекције које на различитим нивоима комуницирају са игром глумаца на сцени, док уживо извођена музика има снажну функцију у грађењу атмосфере (видео Себастијан Дипуи, музика Нилс Остендорф, музичар Томас Вите).

Сценска приповест се отвара бојажљивим монологом крхког, али у исто време непоколебљивог и одлучног протагонисте, плавушана Едуара (Лоренц Лауфенберг). Он почиње са лаганим клесањем мозаика његовог трауматичног искуства Божићне ноћи, када га је силовао тип северноафричког порекла, Реда (Ренато Шуш), којег је Едуар покупио у граду.



*Позвани*

У почетку врло психоделична, нејасна нарација, сачињена од комадића тог мучног догађаја, постепено добија разумљив облик, што све одговарајуће одражава помућено стање свести протагонисте. Те уводне, значењски разбарушене сцене које је тешко мисаоно пратити, изузетно су узбудљиве на сензуалном, ирационалном плану. Оне доказују да естетско уживање често није рационално утемељено, већ напротив, да је најјаче изван речи и разума, у магловитим значењима поезије која припада сфери онострaног. Снагу тог доживљаја ствара узбудљиви спој различитих токова и медија. Док теку Едуарове испрекидане мисли о његовој збуњености, страху и пожуди, други глумац се наг вуче по сцени, што се преноси директно на огромном платну у позадини. Црно-бели снимци крупних планова његовог избезумљеног лица доста појачавају живост гледаочеве спознаје Едуарове приповести, која постаје све жустрија. То се постиже кроз деликатан спој експлозивних ритмова бубњева, нежног падања снега на наго, рањено извођачко тело, и изражено поетичних пројекција призора кише на платну у позадини. Овај сплет ужасавајуће суровости која извире из реалности, и лепоте њиховог приказа, карактеристика је целе представе, али и укупне Остермајерове редитељске поетике. Тај спој треба разумети у ширем смислу, као кредо уметничке продукције уопште, али и приступа животу. Без обзира на то колико смо израњавани реалношћу, измрцварени изазовима које нам она свакодневно намеће, суштина је пронаћи врлину, нежност и смисао у свему (у вези са тиме, ова представа идеално кореспондира са фестивалским слоганом „Почнимо љубав из почетка“).

Представа *Yuropa* нигеријског кореографа Кудуза Оникекуа је уметнички оскудан и наиван плесни перформанс који се на предвидив, поједностављен и превише сентименталан начин бави страдањем избеглица у данашњем свету (компанија Q, Лагос,

*О месу и бетону* (фото: Мила Петрило)

Нигерија). Игра почиње у мраку, где три извођача копају по документима и налазе имена људи који су нестали, преминули, или одузели себи животе. Изговарање њихових имена и судбина је предвидиво и патетично, што су атрибути који дефинишу целу представу. Кореографски делови су сценски ефектнији јер су мање очигледни и једнозначни. Са друге стране, пројекције фотографија у позадини су веома баналне, али и емотивно прилично манипулативне, јер преовлађују слике измучене деце и транспаренти са натписима типа „Ми смо људи", „Ми нисмо терористи".

*Неморалне приче - 1. део: кућа мајка* је перформанс француске ауторке и извођачице Фије Менар, у којем она, обучена стилизовано, као кемп ратница, гради некакву картонску кућу, или храм, око две трећине времена ове једноипочасовне представе (продукција „Нон Нова", Француска). Изградња почиње на сасвим празној сцени простране хале у Луци Београд где је представа играна. Менар ни из чега, уз физичке и менталне напоре, мучећи се и посрћући, подиже овај објекат. Када га заврши, почиње киша, која ће га постепено урушити. Последње, апокалиптичне сцене, где се ово здање губи у киши и диму, визуелно јесу веома изражајне, снажне. Осим тога, овај перформанс који више припада визуелним него театарским уметностима, што истичемо уз пуну свест о раширеним границама мултидисциплинарности савременог позоришта, заиста није много подстицајан, ни формално, ни извођачки, ни идејно. Наравно, могуће је у њега учитати нека метафоричка значења, тумачити овај објекат као одраз савременог света који пропада, Европе пред апокалипсом итд. Но, суштински је он заиста исувише општи, не нуди неку инспиративнију интерпретацију, док је на нивоу извођења раван и монотон. Није превише примамљиво гледати невербално једночасовно дизање овог објекта, ма шта он био.

Проблем одсуства контекстуализације донекле карактерише и бразилску представу *О месу и бетону - кореографска инсталација* кореографкиње Лусијане Ларе, приказане следеће вечери, нарочито у њеном првом делу, који су аутори дефинисали као „друштвени експеримент" (компанија Анти статус кво, Бразил). У том делу су сви гледаоци били принуђени да у великој хали Луке Београд, где је представа такође изведена, носе папирне кесе на главама, које смо добили на улазу. Са тим кесама се врзмамо по сали скоро сат времена, не знамо шта ћемо са собом. Као у случају претходне француске продукције, могуће је у овај део представе под кесама учитати значења, на пример о грађењу међуљудских односа, без предрасуда вођеним идентитетским разликама итд. Но, због тог одсуства било каквог објашњења, он нам није био нимало изазован. Није нас подстакао ни у једном смеру, због чега је сувишан.

Када скинемо кесе са глава, почиње други део представе који је свакако занимљивији. Он креће са изручивањем гомиле пластичних флаша по сцени, заиста брда које преплављује све, гуши и гледаоце и извођаче који се мешају, симболички представљајући борбу човека са отпадом. Осам из-

вођача их похлепно трпа у себе, смешта их у прорезе своје одеће, правећи од својих тела гротескно нарасле облике. После тога следи њихова дивљачка макљажа, сценски врло узбудљива, кроволочна, у којој се они жестоко млате, отимају те флаше једни од других, скидају махнито, животињски, одећу једни са других, гребући се, дахћући и урлајући, док сви не остану потпуно голи. Након тога пратимо наставак упечатљиве кореографије, саздан од смене њиховог међусобног развијања нежности, топлине и солидарности, и зверског, свирепог рата за опстанак, изнурујућег маратона преживљавања. Потпуно наги, они се туку са собом и другима, али и са ђубретом цивилизације. Њихова игра доноси опчињавајуће одразе нашег света у којем смо принуђени да се варварски боримо за преживљавање, губећи људске квалитете. Због њих је вредело подвргавати се овом захтевном трочасовном експерименту, али сматрамо да је он драматуршки могао да се пречисти. Поред уводног сувишног дела под кесама, у наставку се излишно понављају мотиви борбе људи и ђубрета, због чега се представа непотребно продужава.

Настала према Фасбиндеровом текстуалном предлошку и филму, истоимена представа *Али: страх једе душу*, у режији Себастијана Хорвата и извођењу ансамбла СНГ из Љубљане, изузетно је дело сложене форме и значења (адаптација Милан Марковић Маттхис). У основи је реч о мелодрамском заплету који се рађа из љубавног односа између Еми, старије немачке госпође, удовице, и Алија, младог мароканског гастарбајтера. То се овде указује као плодно тло за представу која истражује примитивизам, завист, класне и етничке предрасуде, расизам, али и саму позоришну игру, кроз њено отварање према публици.

Хорват изванредно води глумце који са нарочитом снагом, прецизношћу и суздржаношћу истовремено изазивају јаке емоције гледалаца, али и њихов рационални поглед на догађаје. Наташа Барбара Грачнер игра Еми са крајње сведеним средствима, уверљиво обликујући сложеност њених изливених осећања према Алију. Укрштајући веома изражајан, снажан и тих поглед у исто време, крваве очи и скрушено телесно држање, она открива особену помешаност привлачности, збуњености и страха. Из такође изузетне, минималистичке игре Истока Драбика Југа (Али), излива се спој његове наклоности и притајеног користољубља. Током целе представе глумци седе међу публиком, као и на ускоj сцени, специфично монтираној у огромној хали Луке Београд, која је произвела нарочито упечатљиву атмосферу напуштености и тескобе, савршено одговарајућу за ову приповест. Глумци међу гледаоцима су наратори који са дистанце посматрају ток догађаја, коментаришу изглед, поступке и емоције ликова, али и однос који публика успоставља ка радњи. Брехтовски усмерени, у погледу наметања критичке дистанце, они постојано указују на важност мишљења о одиграним сценама. У вези са тиме, у више наврата се намећу сличности и разлике између места и времена одигравања Фасбиндерове радње, Минхена 1974. године, и околности живота у Београду у 2019. години. Поред тога што ови поступци разбијају илузију игре, непрестано подстичући гледаоца на дубинско размишљање, они изазивају суптилни и апсурдни хумор, због отворености поставке која руши конвенционална очекивања.

## ЉУБАВ У ФОКУСУ

Последње представе Битефа донеле су охрабрујуће, оптимистичке представе које фаворизују љубав, солидарност и заједништво. *Ретке птице* аутора Александра Фреја и компаније „Вук за човека" из Француске, дело су новог циркуса, хибридног облика савремених извођачких уметности, где се сусрећу састојци традиционалног циркуса и плесног театра. Изведена у циркуској шатри, на светлој сцени коју гледаоци окружују, ова шармантна представа је обезбедила уживање гледалаца у вештим акробацијама извођача. Обучени свакодневно, у фармерке и мајице, рушећи на тај начин конвенције традиционалног циркуса и његове театралности, извођачи физички истражују теме међуљудске комуникације, пријатељства, сарадње и подршке. Од почет-

не партнерске игре два мушкарца, извођење ће се проширити на шест актера, пет мушкараца и једну девојку упадљиво андрогиног изгледа. Са дивљењем, узбуђењем, али и страхом, пратимо њихове ризичне наступе који глорификују људско тело. Уз подршку партнера на сцени, извођачи прекорачују границе, освајају нове просторе, постају налик птицама, скоро бестелесни, ослобођени тежине постојања.

Представа *Позвани* кореографа Сепе Бајенса и компаније „Ултима Вез" из Белгије, специфичан је облик плесно-музичког перформанса, базираног на заједничком учешћу извођача и гледалаца. У пространој, празној хали Луке Београд, гледаоци који су претходно на улазу оставили ствари, симболички остављајући своју свакодневницу изван овог простора, смештају се на огроман плави конопац. Игру прати изузетна, минималистичка и заиста хипнотичка музика трочланог бенда која упечатљиво испуњава звучни простор, битно одређујући атмосферу. Колективно стварање представе почиње са заједничким дизањем и ношењем конопца, сугеришући значење снаге заједништва. Сам човек не може много тога да реши, док је у сарадњи са другим људима у стању да помери и промени свет.

Представа *Позвани* није развијена у позоришном смислу, не нуди неко посебно естетско уживање или узбуђење. Она је суштински један друштвени експеримент, подстицајан у правцу размишљања о границама позоришта, улози игре у друштвеном повезивању, као и враћања ритуалног смисла у позориште, изгубљеног у нашем отуђујућем времену. Кроз афирмацију људског заједништва, подстицања колективног духа и извођачког оптимизма, *Позвани* су репрезентативно заокружили и затворили програм овогодишњег Битефа, конкретно и симболички показујући да љубав може да почне из почетка.

*Рашко В. Јовановић*

# „КОШТАНА“ ПЕТРА КОЊОВИЋА ПОСЛЕ ВИШЕ ОД ПОЛА ВЕКА, ПОНОВО НА СЦЕНИ

*Коштана*
Опера у 2 чина (6 слика)
Композитор
Петар Коњовић
Диригент
Ана Зорана Брајовић
Редитељ
Југ Радивојевић
Опера Народног позоришта у Београду
Премијера
14. јун 2019.

Није се Петар Коњовић, наш познати музички стваралац, аутор прве српске симфоније и четири значајне опере, .академик, члан Чешке и Српске академије наука и уметности случајно одлучио да компонује оперу *Коштана,* за коју је сам написао либрето према истоименој драми Борисава Станковића, који је, како је истакао Јован Скерлић, своје дело мирне душе могао назвати *Жална песма* или *Жал за младост,* „Јер сав драмат г. Станковића јесте једна болна носталгија љубави, самртна песма младости која у гроб силази. (...) Цела *Коштана* је тужна песма згажених срдаца и промашених живота, Сви се ти људи много веселе, али од њих нико није весео. Они много певају, али то су лабудске песме. У свима њима одиграва се вечита трагедија, стара као свет: јединка, која тражи сву љубав, сву срећу, потпун, интензиван, слободан живот; целина безлична, неумољива, која тражи да људи подреде оно што им је најдраже њеним незнаним, хладним рачунима. И то још целина, која није, као наша, остала без веровања, поткована критиком, без богова, и коју само спољна груба сила и интерес одржава, - но целина патријархална, тврда, непробојна, хладна као камен.“ Тако Скерлић пише о Станковићевом драмском тексту, који је Коњовић одабрао за свој оперски либрето, да би потом са одушевљењем закључио:: *„Коштана* је добро, истински уметничко дело, јер је пуно живота, јер се прелива њиме и неком дубоком, интимном, болном поезијом. Ја бих дао све регуларне драме Јована Су-

ботића и Милорада Шапчанина за један овакав снажан и емотиван 'ћомад живота' као што је четврти чин *Коштане,* који је једна од најлепших, најпоетскијих и најдубљих песама целе наше књижевности."

Оперу *Коштана* почео је Коњовић да скицира још за време Великог рата имајући у виду за насловну улогу Мају Строци Печић, оперску певачицу, иначе кћер познате загребачке трагеткиње Марије Ружичке Строци. Праизведба прве верзије (у пет слика) опере *Коштана* била је на сцени Опере Хрватског народнога казалишта у Загребу, 16. априла 1931. Дириговао је Крешимир Барановић, док је Маргарета Фроман била редитељ, а сценограф Маријан Трепше. Вера Мисита певала је Коштану, Хаџи Тома био је Јосип Крижај, док су у осталим улогама наступили: Луција Ожеговић (Ката, жена Хаџи-Томе), Божидар Вичар (Стојан, син Хаџи-Томе), Људмила Радобој (Стана, Хаџи-Томина кћерка), Лео Мирковић (Арса, председник општине), Рудолф Букшец (Митке, Арсин брат), Марица Лубејева (Васка, Арсина кћи), Драгутин Крелиус (Гркљан, Коштанин отац), Зденка Марковић (Салче, Коштанина мајка) и др.

Уследиће, 27. маја 1931, премијера Коњовићеве *Коштане на* сцени Опере Народног позоришта у Београду. Дириговао је Иван Брезовшек, док је Јосип Кулунџић био редитељ. Аутор сценографије и костимографије био је Станислав Беложански. У главним улогама на премијери наступили су: Бланка Кезер (Коштана), Александар Трифуновић (Хаџи Тома), Евгенија Пинтеровић (Ката), Живојин Томић (Стојан), Надежда Стајић (Стана, Хаџи-Томина кћерка), Драгутин Петровић (Арса), Милан Пихлер (Митке), Љубица Сфилигој (Васка), Станоје Јанковић (Гркљан), Меланија Бугариновић (Салче) и др.

Петар Коњовић могао је бити задовољан како је његова опера *Коштана* прихваћена у Београду. Критика је једнодушно поздравила извођење, истичући високу уметничку вредност дела, које је имало и веома повољну рецепцију публике, тако да је до краја сезоне опера *Коштана* приказана шест пута. Оперско стваралаштво Петра Коњовића било је добро познато београдској музичкој критици и публици, будући да су његове опере *Женидба Милошева (Вилин вео)* и *Кнез од Зете* биле већ приказиване на сцени Опере Народног позоришта – прва 24. фебруара 1923, друга 1. јуна 1929. .

„Требало је много одважности и вере у свој идеал, па да се *Коштана* компонује. *Коштана* Боре Станковића је свим својим жалом и свим својим специфичним декором, толико у очима и у души наше публике, да је она постала дело, уметничко дело, о коме се верује да је оно могуће само у таквом руху и обради. Том уверењу допринео је највише сам Бора. Он није дозвољавао да се у конциповану *Коштану* дирне. Историја витке, страсне Коштане и жал Миткета (ох, тај слатки жал за који се умире и који је, у ствари, једина срећа овога света, која не зна за осмех, већ само за сузу, горку, дубоку, искрену) не смеју, не могу другачије опевати и испевати, него тако, севдалијски у примитивној екстази. (...) Несумњиво да је Коњовић проникао до сржи дело које је имао да створи и да из њега изнесе не оно питорескно севдалијско, већ оно што је човечанско! (...) *Коштана* Петра Коњовића је уметничко дело првога реда по уметничком даху који из њега бије, а тај дах му је унео својим чистим уметничким инстинктом његов аутор." – писао је Милоје Милојевић, композитор и музички критичар *Политике* и *Српскога књижевнога гласника*. Само извођење он је овако оценио:

„Сви они који су *Коштану* музички оживели на нашој сцени, мање или више, срећно, на челу са г. Брезовшеком, заслужују признање за погођени израз и дах, али и за труд. Декори г. Беложанског пуни су романтике, а костими фолклорног стила.

Г. Кулунџић је нов човек у оперској режији. Али, вођен својим позоришм смислом он је успео да режира *Коштану* и оригинално и у стилу. Оркестар, хор и балет дали су максимум своје моћи, и показали су позитиван резултат.

Од солиста се лепо представила млада гца Кезер. Њен сопран има садржине и полета. Треба јој више глумачког искуства. Г, Пихлер маркантна личност као Митке, осећајно и верно, не штедећи лепоту свога бас баритона, И г. Трифуновић се готово сасвим добро снашао у улози Хаџи Томе. Г. Томић, Стојан, али та је улога врло нерељефна и неблагодарна

Наша Опера је записала још један датум у своме раду, то јој служи на част."

„Традиција позоришних комада с певањем створила је једно примитивно схватање севдаха. Њега су подржавали и наши композитори који нису имали снаге да продру у његову суштину, већ су остајали на површини и на његовим спољашњим манифестацијама. Модерни мајстор, Коњовић, у решавању проблема севдаха, без обзира на традицију, стао је на чисто уметничко становиште, пришао је уметничкој стилизацији на основу дубоког уживљавања у његову суштину. То кидање са традицијом и примитивним натурализмом и покушајем да се севдах подигне на висину чисте уметности и да се за њега нађе уметнички израз, то је најзначајнији резултат који је Коњовић постигао компонујући *Коштану*." - констатовао је музички критичар Бранко М. Драгутиновић у *Музичком гласнику* Он извођење *Коштане* овако оцењује: „*Коштана* је приказана захваљујући брижљивој студији г. Брезовшека, изванредној режији г. Кулунџића, сјајном декору г. Беложанског и искреном труду свих солиста. У кореографији игара гђа Фроман к. г. је исувише искористила источњачке мотиве, Београдској Опери служи на част што је свој репертоар обогатила једним одличним домаћим делом."

*Коштана* се налазила на репертоару до 1935. године закључно и изведена је 31 пут – увек под палицом Ивана Брезовшека. Коштану су тумачиле Бахрија Нури Хаџић и Катарина Катица Јовановић, Хаџи-Тому Милорад Јовановић и Жарко Цвејић, Стојана Крста Ивић и Петар Рајчев, к. г., Митка Милан Пихлер. док се Анка Јелачић појавила као Салче.

Следећа поставка опере *Коштана* на сцени Народног позоришта у Београду не би се могла назвати обновом, будући да је композитор у знатној мери прерадио и допунио драматуршки и музички своје дело и та дефинитивна верзија сценски је први пут реализована 29. маја 1940, под музичким вођством Ловра Матачића и у режији Мирка Полича. Насловну улогу певала је Злата Ђунђенац, а први пут су насту-

пили: Владета Поповић (Стојан) и Бранка Бојовић (Салче). Као Митке поново је наступио Милан Пихлер, као што се и Милорад Јовановић појавио као Хаџи Тома. Ова поставка је приказана шест пута, Већи број реприза онемогућио је априлски рат, који је почео немачким разорним бомбардовањем Београда 6. априла 1941.

Опера *Коштана* са успехом је извођена у иностранству: најпре је са великим успехом изведена у Брну 1932. године на чешком језику, у режији Здењека Книтла и сценографији Сташе Беложанског. Дириговао је Здењек Халабала, Коштану је певала његова супруга Бела Розумова, док је као Митке наступио Никола Цвејић. Како указује др Надежда Мосусова, то извођење диригенту и композитору Халабали, иначе Јаначековом ђаку, донеће унапређење – место за диригентским пултом у Прашкој опери, где ће 1935. године дириговати извођењем *Коштане* са Отом Хораковом у насловној улози. Представа је и у Прагу постигла велики успех, што је донело композитору Коњовићу бројна признања и позитивне критичке одјеке, тако да је 1938. године изабран за члана Чешке академије наука.

* * *

Уместо да је перманентно на репертоару Опере нашег националног театра, као што би то био случај, у Прагу, где се, рецимо, Сметанина *Продана невеста,* Дворжакова *Русалка, или* Јаначекова *Јенуфа* изводе сваке сезоне, *Коштана* је чамила у нотној архиви ни мање ни више него пола столећа. Најзначајнија српска опера стављена је у архиву Народног позоришта, а на сцени су се изводиле, кад је реч о репертоару српске опере - „епска виђења", „комедије-балети" „драмски летописи", ораторијуми или једночине опере (*На уранку* Станислава Биничког и *Сутон* Стевана Христића), док је опера *Отаџбина* Петра Коњовића,

компонована на основу драмске песме Ива Војновића, изведена тек после композиторове смрти. Наравно, морамо се упитати ко је дозволио и практиковао такав игнорантски однос према опери *Коштана,* врхунском делу српске музике уопште? Та опера није на позорници Београдске опере имала много извођења упркос томе што је у периоду после Другог светског рата - премијера 8. маја 1950, - (две године после загребачке и једну након сарајевске) - иако је била ванредно добро припремљена како музички - диригент Крешимир Барановић, који је водио праизведбу тога дела у Загребу 1931. године, тако и сценски - редитељ Јосип Кулунџић, који је исте године поставио прво извођење ове опере у Београду.. У насловној улози смењивале су се Валерија Хејбалова, Анита Мезетова и Бахрија Нури-Куралт, свака имајући знатну оригиналност у своме тумачењу. Године 1959, после само петнаест извођења током неких десет сезона, представа опере *Коштана* је под диригентским вођством Крешимира Барановића и у режији Јосипа Кулунџића обновљена, са Валеријом Хејбаловом у насловној улози. Као Митке, поред Ђорђа Ђурђевића, наступиће и Мирослав Чангаловић. Крајем сезоне 1959/60, прецизније речено 19. јуна 1960, као Коштана појавила се Радмила Бакочевић. Био је ванредно тежак и одговоран уметнички задатак појавити се на сцени и интерпретирати Коштану непосредно након Валерије Хејбалове, уметнице која је имала скоро магичну способност у остваривању синтезе певања и глуме при оживљавању ликова на оперској сцени. У свом стваралачком сусрету са уистину трагичним ликом врањске певачице и играчице Коштане, транспонованој веома успешно на оперској позорници, Хејбалова је показала колика је величина њеног глумачког талента и каква је моћ њеног гласа. Утолико је задатак Радмиле Бакочевић био тежи и деликатнији, који је она савршено певачки и глумачки префињено разрешила.

Са себи својственом прецизношћу и склоношћу ка целовитом обликовању и најситнијих појединости кад је реч о моделовању певане фразе, са вибрантним темпераментом, који је одавао узбуђеност, али и изражавао притајену буру животног незадовољства, Радмила Бакочевић је пронела преко наше оперске позорнице лик Коштане који је пленио невероватном усаглашеношћу свих компонената интерпретације – у овом случају – певања, глуме и плеса. Њена Коштана имала је умилну заводљивост, али и стамену чврстину личности која је умела да увиди апсурд властитог положаја. Радмила Бакочевић успела је да искористи све оно што је Коњовић, као либретист, придодао лику Коштане. Наиме, убедљиво је дочарала Коштанину животну драму (у делу Боре Станковића као да је Миткетов лични удес засенио и потиснуо трагику Коштанине судбине). У опери, као што је познато, Коштани је додељена читава једна слика у којој она сагледа властиту судбину и њену неизбежност. У тој, четвртој слици опере, Радмила Бакочевић умела је у једном великом замаху глумачки да изрази трагично осећање, због сазнања о неотклонивим запрекама да оствари онакав живот какав би желела, и то не само због немогућности љубави са хаџијским сином, већ, пре свега, због посебног, у суштини неповољног статуса у друштву једне циганске певачице и играчице, која је само играчка за разоноду пијаних и обесних а тако и извор посебних прихода њених родитеља и читаве музикантске дружине.

Међутим, после 1960. године *Коштана* је нетрагом нестала са сцене београдске Опере уместо да је перманентно на репертоару националног театра, Коњовићева *Коштана,* како смо већ указали, није извођена више од пола столећа - тачније пуних педесет и девет година! Партитура најзначајније српске опере стављена је у архиву Народног позоришта, а из Коњовићевог опуса, и то после композиторове смрти, изведена је једино опера *Отаџбина,* компонована на основу драмске песме Ива Војновића *Смрт Мајке Југовића.* Наравно, морамо се упитати ко је дозволио и спроводио такав игнорантски однос према Коњовићевој опери *Коштана,* најбољем његовом музичко-сценском делу и свакако врхунском остварењу српске музике уопште? Изузев Душана Миладиновића, директора од 1969. до 1973, који је ставио на репертоар и дириговао Коњовићеву *Отаџбину,* у београдској Опери директоровали су солиста Опере, бас Ђорђе Ђурђевић (1973-1977), диригент Ђура Јакшић (1977-1979), редитељ Борислав Поповић (1979-1983), редитељ Младен Сабљић (1983-1984), драматург Константин Винавер (1984-1988 и 1990-1993), солиста Оркестра Борислав Радовић (1988-1990), редитељ Клаудио дел Монако (1993), диригент Јован Шајновић (1993-1997) и др., уз садејство самоуправних органа и уметничких већа, који су расправљали и одлучивали о репертоару, нарочито после 1973. године, те се може рећи да су сви они „заслужни" за одсуство Коњовићеве *Коштане,* као и свих осталих његових оперских дела са београдске оперске сцене, изузимајући *Отаџбину,* праизведену 1983. године,.

Треба додати да се 1987. Балет издвојио од Опере у самосталну организациону јединицу. Још од 14. априла 1962. у кореографији Димитрија Парлића на репертоару Балета је *Коштана – симфонијски триптихон (Сабина,* симфонијски интерлудијум између прве и друге слике опере, *Кестенова гора,* симфонијски прелудијум пред последњом сликом опере и *Велика чочечка игра* – финале друге слике и првог чина опере), који је имао велики успех како на матичној сцени, тако и на многобројним гостовањима у иностранству – на Фестивалу у Единбургу, затим у Осаки, Токију, Бечу, Барселони и Мадриду. Нова поставка овог дела у кореографији истога аутора приказана је са великим успехом 8. фебруара 1984. на Зимским олимпијским играма у Сарајеву, да би, потом, 5. априла 1984. била успешно изведена и на матичној сцени.

* * *

Одавно нисмо на сцени Опере Народног позоришта у Београду гледали и слушали тако добро припремљену и изведену премијеру као што је то био случај са *Коштаном* Петра Коњовића у режији Југа Радивојевића и под музичким вођством Ане Зоране Брајовић. Читав ансамбл - сви вокални солисти и хор, потом солисти Балета и чланови балетског ансамбла,

као и оркестар који је м у з и ц и р а о притом остварујући потребан симфонијски звук – једном речи, - сви извођачи максимално су се ангажовали, тако да смо добили оперску представу на којој смо имали задовољство да слушамо једну у свим компонентама заиста солидну интерпретацију Коњовићевог ремек-дела. Било је евидентно да су сви извођачи приступили опери *Коштана* са ангажманом као што се прилази само великим делима и успех није изостао. Вокални солисти, тумачи свих улога, иако ненавикли да певају све саме речитативе компоноване у духу мелодике нашег говора, акценатски прецизне у свим појединостима и разумљиве, могли су поклонити и довољно пажње глумачком изразу. Догодило се и то да хор није био статичан и доказао је да може активно суделовати у сценским збивањима, а не само певајући посматрати плесне призоре..

Редитељ Југ Радивојевић је са очигледним афинитетом веома инвентивно, ослањајући се на принципе постмодерног театра, поставио Коњовићеву *Коштану* (досад је у два маха режирао истоимени комад Боре Станковића). Веома добро биле су решени поједини призори опере: прва слика у којој је представио читав ансамбл праволинијски поставивши га окупљеног на позорници на празник Ускрса, као и четврта слика у којој Коштана медитира о својој несрећној судбини, док у другом плану њена алтер его појава пантомимским кретњама прати ток њених мисли. Такође, одлично је решена последња слика опере, када Коштана мора мимо своје воље да пође на венчање са Асаном те ће зато одлучно одбити Стојана, који се изненада појавио да је води у непознати свет, те се препушта да је сместе у једну крлетку и подигну некуда у вис. Кореограф Владимир Логунов веома ефектно је поставио *Велику чочечку игру* у финалу прве слике, као и све Коштанине играчко-певане сцене у којима наступа најчешће праћена балетским играчима и певачким зборoм.

Сви солисти испољили су изузетан певачко-глумачки ангажман и приметно расположење и елан у овој одиста репрезентативној инсценацији ремекдела Петра Коњовића. Ненад Јаковљевић од самог почетка наступао је веома достојанствено као Хаџи Тома да би одлично одглумио „прелом" у души, када је, занесен Коштанином лепотом, у другој слици, носталгично отпевао чувену *Песму о були,* а у трећој слици пошто је даривао Коштану потресно је певао о властитој несрећној судбини. Као и увек певачки перфектна и глумачки уверљива, Наташа Јовић Тривић у улози Кате, Хаџи-Томине супруге, Стојанове мајке, била је импресивна и потресна у призору када, проклињући Коштану, баца боб да види Стојанову судбину.

У насловној улози Мина Глигорић, са заносом је певала својим звонким и пријатним лирским сопраном најлепше врањанске песме устрептало играјући у плесним призорима, да би у монологу у четвртој слици, када медитира о својој злосретној судбини, умела сугестивно да изрази незадовољство младог створења, жељног слободе и љубави, које мора песмом и игром друге да забавља запоставивши властита љубавна осећања. Миодраг Д. Јовановић, као Митке, својим моћним гласом био је доминантан и нарочито је пленио пажњу интерпретацијом монолога певајући у петој слици о црном севдаху од којега болује, жалећи што је већ остарео а није се наживео, те још чезне за лепотом и љубављу. Дарко Ђорђевић, као Арса, председник општине, ауторитативно је тумачио личност која одговара за мир и ред у граду, притом непрестано на духовит начин наглашавајући своју строгост. Дејан Максимовић, као Стојан, демонстративно је исказивао свој револт и љубомору због очевог занимања за Коштану и његовог одушевљења њеним гласом, певањем и игром. Милан Обрадовић и Александра Ангелов, Гркљан и Салче, Коштанини родитељи, умели су да изграде притворни однос према Хаџи Томи и да истовремено задовоље и Митка. Солисти Биљана Јовановић (Стана, Хаџи-Томина кћерка, Стојанова сестра), Наташа Ракић (Васка, Арсина кћерка), Вук Радоњић (Марко, Хаџи Томин воденичар), Дубравка Филиповић (Магда, Маркова жена) и сви остали успешно су остварили своје улоге, веома добро, што ће рећи разговетно и потпуно разумљиво певајући речитативе и дијалоге. Савршеном уиграношћу балетски солисти, као и читав и балетски ансамбл .дали су значајан допринос успеху представе.

Костими Катарине Грчић Николић били су један од најлепших елемената представе. Одећа мушких и женских вокалних солиста, чланова хора и балетских солиста – чија су имена, нажалост, изостала у програму и на плакату представе – била је аутентична градска ношња у годинама након ослобођења Врања од Турака, док су костими солиста и балетског хора били прилагођени и префињено стилизовани претежно у јарким бојама, што је учинило да *Велика чочечка игра* буде истински празник за очи и уши као разуздани финале друге слике. Сценографија Мираша Вуксановића омогућила је брзе промене назнака амбијената у којима се догађала радња.

Ван сумње, више него успешна обнова *Коштане* Петра Коњовића на достојанствен начин обележила је стогодишњицу Опере Народног позоришта у Београду и обогатила његову јубиларну, стопедесету сезону, која је иначе протекла тихо и једва приметно. Ваљало би 2020. године обележити педесетогодишњицу смрти композиторове.

Сматрамо да би било умесно поставити његову оперу-свечани посветни приказ *Отаџбина,* коју је прећашњи управник Народног позоришта, диригент Дејан Савић, првобитно имао у виду за обележавање јубилеја Опере, али је од тога дела одустао, како је изјавио, зато што би то био „сувише тежак" извођачки задатак, те се тако *Коштана* нашла на репертоару. Наравно то није једино могућно решење, јер било која Коњовићева опера могла би доћи у обзир, будући да се одавно ни једна није изводила на нашој оперској сцени, што се мора означити репертоарским промашајем Опере Народног позоришта у Београду. Уопштено говорећи, однос према домаћем оперском стваралаштву негован у нашем националном театру током више од пола века био је веома проблематичан.

*Јелена Перић*

# ДЕВЕДЕСЕТИ РОЂЕНДАН ЖИВКЕ МИНИСТАРКЕ

У години великих јубилеја, у којој се навршава 150 година од премијере прве представе у новоотвореном здању Народног позоришта у Београду, и 155 година од рођења Бранислава Ђ. Нушића, навршава се и 90 година од како се Живана Жанка Стокић први пут поклонила београдској публици у улози која је обележила њену богату каријеру; улози Живке Поповић, чувене Нушићеве „госпође министарке".

Нушић никада није крио да је улога Живке министарке писана под сугестијом појаве Жанке Стокић, која је онако ведра, грленог смеха и са „народским" смислом за хумор била прави избор за ову улогу. Судбина овог комада била је неизвесна и пре него што је угледала светлост позорнице. Нушић је рад на *Министарки* започео још док је био управник тек основаног театра у Скопљу, уочи самог почетка Великог рата, а како је комад изгубљен у ратном вихору, наставио је рад на њему много година касније, пишући га изнова, по сећању. Београдска премијера, у режији Витомира Богића, на сцени Народног позоришта била је 25. маја 1929. године, након само девет проба. Публика је са одушевљењем прихватила овај комад, о чему говори и податак да је од премијерног извођења па све до почетка Другог светског рата, у укупно 13 позоришних сезона, одигран готово две стотине пута. Сама Жанка Стокић, у овој улози, поклонила се публици 150 пута, а у осталим приликама њена алтернација била је Јованка Јовановић Дворниковић.

Жанка Стокић и Бранислав Нушић
(*Госпођа министарка*, Народно позориште Београд, 1929)

Као писац истанчаног осећаја за психологију српске паланке и нарав људи, Нушић је лако спајао локално и универзално, појединачно и опште и захваљујући свом бритком уму и сатиричном перу био је скоро пола века хроничар друштвеног живота у Србији свога времена. Он је, по речима Предрага Палавестре, после Стерије, највећи и најугледнији српски комедиограф, који је поседовао вештину да се садржајем својих дела прилагођава разним срединама и разноврсној публици. Његове комедије не показују само способност писца, комедиографа, за уочавање свега онога што се сматра друштвеном маном и недостатком, већ откривају и способност приказивања свега онога што је нељудско и неморално. Сам Нушић у предговору *Госпође министарке* истиче како је „један поремећај на теразијама живота кадар учинити код људи из мале средине да изгубе равнотежу те да не умеју да се држе на ногама."[1] Неименовани аутор *Политике* у своме тексту посвећеном премијери *Госпође министарке* истиче да је Нушић живео у тој елитно-буржоаској средини, сакупљао материјал из ње, бележио анегдоте, памтио типове и тако од нагомиланог материјала стварао духовите заплете и опсцене ситуације. Као „комедиограф паланачких изузетности и трагикомичности малограђанског менталитета"[2] писао је комедије у којима су психичке, физичке и менталне карактеристике његових јунака готово истоветне са менталитетом безбројних индивидуа одређене друштвене средине. Тако је Нушићево дело дубоко срасло с одређеним поднебљем, менталитетом и друштвеним поретком, а „тајна" његове актуелности и свевремености крије се у чињеници да су његови јунаци нама блиски својим понашањем, начином размишљања и поступцима, јер као што је и сам аутор навео у предговору свог комада *Сумњиво лице* „ако има појава на које би се и данас могао пружити прст - то је само доказ: да у бирократији целога човечанства, свих народа и свих раса, има елемената који су општи и вечити, те који ће комедиографима будућности тако исто пружити материјал као што га је мени прошлост пружила."[3] Све док гледалац може да се поистовети са јунацима које гледа на сцени, док у њиховим поступцима може да препозна самога себе или људе из свог окружења, ако у делу има и дубљег сагледавања људи, а не само духовитог исмевања нарави и карактера, писац је успео да у својим комедијама прикаже човека и сукобе свих времена и поднебља па ће самим тим и његово дело живети дуговечно. Створивши Живку министарку Нушић је употпунио галерију својих ликова, иако се личност Живке Поповић могла наслутити и из његових ранијих комада. Можда је једна од најбољих описа овог лика запажање Слободана Селенића који ју је окарактерисао као „фамозну ташту из Бен Акибиних фељтона и фамозну Фему у нушићевској варијанти."[4] Из средине у којој су сви слични једни другима, и у којој све подсећа једно на друго, Нушић је нагло и не-

[1] Бранислав Нушић, *Госпођа министарка,* Јеж новинско-издавачко предузеће, Београд, 1960, 198.

[2] Др Миленко Мисаиловић, *Комедиографија Бранислава Нушића*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1983, 278.

[3] Бранислав Нушић, *Сумњиво лице,* Јеж новинско-издавачко предузеће, Београд, 1960, 150.

[4] Слободан Селенић, *Нушић иза Ступице*, Борба, 14.04.1958.

Љубинка Бобић
(*Госпођа министарка*, Народно позориште Београд)

очекивано изнео Живку Поповић, добру жену и добру домаћицу, изнад њене нормалне линије живота. Тако је њен ненадани а нагли одскок на друштвеној лествици пропраћен и наглим проширењем њене свести о свету, па је чак и њен први званични гест као министарке (вожња фијакером) због света и зарад света, који је у већини Нушићевих комада важан и значајан вансценски лик. „Успињање по лествицама друштвене хијерархије обично је праћено проширивањем свести о свету и својој моћи у свету, али је праћено и сужавањем свести о себи као о својој стварној личности."[5] Окупљајући око себе фамилију Живка себе ставља у сам центар и од своје личности ствара митски ореол. У извесном смислу фамилија је микрокозам целог друштва, а Живка је у њеном епицентру. Ставивши је у центар круга (круга фамилије, центар збивања) Нушић је Живку позиционирао као тачку око које се све окреће, попут Сунца у соларном систему. Поставши министарка она престаје да буде нико, а да при том није постала неко. Она губи сваки осећај за реалност, њено понашање постаје апсурдно, чак и гротескно. Она живи у свету илузија, не сналази се у новонасталој ситуацији и улози која јој је пуким случајем наметнута. На моменте смешна, на моменте трагикомична, изазива у гледаоцу опречна осећања. Њена слабост и врлине указују не само на нека карактерна својства нашег менталитета, него и на неке општељудске константе, а то је управо она највиша откривалачка вредност једног комедиографског дела. Критиковаћемо њене поступке, подругљиво ћемо јој се смејати када своје здраве зубе замени златнима, сметаће нам њена надменост у опхођењу са фамилијом, али ћемо је ипак потајно сажаљевати када доживи свој суноврат и опет постане једна обична, ни по чему посебна Живка Поповић. Саосећаћемо са њом јер је она једна од нас, јер све то може и нама да се деси, као што није искључено да ће и она опет једном бити министарка, поготово ако овај Нушићев комад тумачимо и посматрамо из перспективе садашњости. Данас је лако бити министарка, данас се лако заборављају скандали, и данас је све оно извр-

[5] Др Миленко Мисаиловић, *Комедиографија Бранислава Нушића*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1983, 291.

нуто и наопако постало некако опште прихваћено, чак толико да и ова и оваква Нушићева „министарка" изгледа наивно и простодушно.

И након 90 година од премијерног извођења теоретичари позоришта не могу да се сложе око жанровског одређивања овог Нушићевог комада. Називали су га и веселом игром и комедијом карактера, оштром сатиром и гротеском, јер попут већине Нушићевих комедија и *Госпођа министарка* јесте синтеза више жанрова, па тако у њој препознајемо елементе и комедије нарави, и комедије интриге, али и елементе водвиља. Сложићемо се са тврдњом Рашка В. Јовановића да је већина сцена у *Министарки* дата у гротескном тону и да је ово Нушићево остварење заправо „деликатна равнотежа комедије интриге, карактера и нарави"[6].

Иако поједини књижевни критичари не сврставају *Госпођу министарку* међу најбоља и уметнички

[6] Рашко В. Јовановић, *Нове тенденције у сценском тумачењу Нушићеве Госпође министарке*, у *Позоришни Нушић*, Зборник радова, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009, 80.

Радмила Савићевић
(*Госпођа министарка*, Београдско драмско позориште Београд, 1978)

најквалитетнија Нушићева остварења, успех овог комада код позоришне публике је неоспоран, а о томе сведочи и број премијерних извођења током пуних 90 година. Захваљујући подацима који се налазе у Зборнику посвећеном драмском делу Бранислава Нушића имамо тачан и прецизан попис премијера драмских текстова и драматизација прозе Бранислава Нушића у професионалним позориштима Југославије и на југословенском позоришном простору (1900-2015).[7] Тако сазнајемо да је од 1929. па до 2015. године *Госпођа министарка* имала укупно 159 премијерних извођења од којих 20 пре Другог светског рата, а 139 након завршетка Другог светског рата. Прва послератна премијера била је на сцени Мањежа, друге зграде Народног позоришта, 10. октобра 1945. године, у режији Драгољуба Гошића. У насловној улози нашла се Невенка Микулић, али без посебног успеха, јер је Жанка Стокић била и остала непревазиђена.

[7] Дејан Пенчић Пољански у: *Драмско дело Бранислава Нушића-традиција и савременост*, Међународни симпозијум, Стеријино позорје, Нови Сад, 2015, 183.

О овом премијерном извођењу остало је јако мало сачуваних података, а један од разлога је и забрана да се о представи говори без одобрења тадашњег управника Велибора Глигорића. Ова поставка опстала је током девет позоришних сезона и имала је 152 извођења. Од 1947. године у овој поставци почиње да се у улози Живке министарке појављује Љубинка Бобић, као алтернација Невенки Микулић, да би од сезоне 1948/49 у потпуности преузела улогу. Након послератне премијере следећа премијера овог комада била је 20. маја 1955. године са Љубинком Бобић у насловној улози, а у режији Душана Владисављевића. Љубинка Бобић се и по трећи пут у нашла у подели када је поводом обележавања сто година од рођења Бранислава Нушића постављен комад *Госпођа министарка*, овог пута у режији Браслава Борозана. Премијерно извођење било је 8. октобра 1964. године и ова се представа задржала на репертоару наредних 14 година, а одиграна је више од 200 пута. Љубинка Бобић се последњи пут се у улози Живке Поповић појавила 1978. године у својој 81. години.

Пета премијера овог Нушићевог комада на сцени Народног позоришта у Београду одржана је на Дан позоришта, 22. новембра 1982. године, у режији Миленка Мисаиловића, док се у улози Живке Поповић нашла Оливера Марковић. Без обзира на велику популарност ове глумице представа се на репертоару нашла само две сезоне, и за то време одиграна је око педесет пута. Све до 2004. године на сцени Народног позоришта није постављена ова Нушићева шала у четири чина. У режији Јагоша Марковића премијерно је одиграна нова *Министарка* 10. марта 2004. године са Радмилом Живковић у насловној улози. Ова представа се од свог премијерног извођења у континуитету изводи пуних петнаест година.

Осим у Народном позоришту, пред београдском публиком су се у улози Живке министарке појавиле и Мира Ступица (Југословенско драмско позориште, режија Бојан Ступица, 1958.), Радмила Савићевић (Београдско драмско позориште, режија Александар Огњановић, 1978.) Мирјана Карановић (Југословенско драмско позориште, режија Дејан Мијач, 1996.). Током дуге историје овог комада по први пут се у уло-

Радмила Живковић
(*Госпођа министарка*, Народно позориште Београд, 2004)

зи министарке нашао мушкарац; глумац Горан Јевтић. Јевтић је за тумачење овог лика овенчан и многобројним наградама, а премијерна подела у којој све улоге играју мушкарци, осим улоге Раке, постављена је на сцену позоришта Бошко Буха 8. октобра 2013. године у режији Татјане Мандић Ригонат. Ова представа је у мушкој подели до сада изведена више од 150 пута.

Након Београда највећи број премијерних извођења *Госпође министарке* забележен је у Новом Саду (Српско народно позориште, 12 премијерних извођења) и у Нишу (8 премијерних извођења). Захваљујући несебичној помоћи управе Народног позоришта у Нишу, били смо у прилици да детаљније истражимо сачувану материјалну грађу везану за премијере овог Нушићевог драмског текста, па отуд и податак да се Радмила Савићевић два пута нашла у улози министарке Живке. Први пут управо на сцени нишког позоришта, 1966. године, у режији Душана Родића, а потом, како смо већ навели, и на сцени Београдског драмског позоришта.

Можемо на крају само да закључимо да су Бранислав Нушић и његова *Госпођа министарка* успели да превазиђу време јер ми и данас готово век након премијере овог комада не сагледавамо само Нушићево време и оно време у коме је дело настало, већ смо током деценија играња овог драмског остварења наилазили, и дан данас наилазимо на садржаје који су савремени и актуелни по свом хуманом и психосоцијалном дејству. Све док се на нашем подручју не промени менталитет и однос народа и појединца према власти и жељи да се буде део те власти Нушић ће бити једнако жив и актуелан као и у време настанка овог комада.

*Горан Гаврић*

# АКРОПОЉ: ПОЗОРИШТЕ РАТА ПРЕ ПОЗОРИШТА

**Сажетак:** Ако Акропољ посматрамо као позоришну сцену, увидећемо да он заправо представља неисцрпно извориште за креирање представа. Током хиљаде година дуге историје ово античко светилиште је било поприште многих догађаја, од бројних светковина и ратних сукоба, па све до позоришних представа које су се одигравале у његовом непосредном окружењу. Све то је укључивало огроман број тзв. глумаца, статиста, али и реквизита које су, као и сценографија, често бивале уништене или просто замењене другим. Посебно су занимљиви ратови који су се водили на самом Акропољу или у његовој близини, што подразумева да се у разматрање укључи и термин „театар рата". У другој половини 20. века Јежи Гротовски је у извесном погледу заокружио дугу историју Акропоља, изместивши га при том из Атине на брдо Вавел у Кракову у својој представи *Акрополис*.

## УВОД

Акропољ 3500. године п. н. е., потпуно празни простор на стеновитом брду Атине. Идеално место за позоришну екипу која има сву слободу да испочетка направи представу, али уједно и велики изазов. Како осмислити концепт позоришне представе без неких оријентира у историјском контексту, без иједне једине реквизите? Да ли је у том случају могуће градити представу на празној сцени? Ако пратимо Питера Брука (Peter Brook), овај празан простор бисмо могли да назовемо отвореном сценом. Чињеница је да би нам то пружило основу у архитектонском погледу, али и даље не бисмо имали јасне параметре према којима бисмо се руководили у постепеном грађењу сценске целине и фабуле. Тек у 4. веку п. н. е., дакле, после преко 3000 година, на југозападној падини овог грчког светилишта посвећеног богињи Атини атински државник Ликург је

подигао Дионисов театар. У међувремену је на његовој површини много тога изграђено, нарочито за време велике обнове коју је започео Кимон а наставио је Перикле, само у далеко ширем политичком, националном и уметничком плану.[1] Највиши тзв. сценографски ниво постигли су у 5. веку архитекте Иктинос, Мнесикле и Каликрат, и пре свега скулптор Фидија који је и руководио радовима. Та фасцинантна сценографија, иако је планирана да за разлику од оне позоришне буде трајна и непроменљива, није ипак одолела рушилачким походима непријатеља. Приликом тих рушења није постојао припремљен сценарио за представу, сценарио је иницирао непријатељ. Након тога је све текло спонтано и личило је у извесном смислу на остварење идеала којима теже позоришни редитељи, да прикажу непогрешиву и непрекинуту слику света. Грцима није ништа друго преостајало него да у тим представама покушају да одбране Акропоље, и на тај начин су они узимали активно учешће у њима као глумци.

Ова такозвана позоришна сцена је за разлику од многих других сцена на којима су се одвијале битке ближа правом позоришту, и то не захваљујући Дионисовом театру, него грађевинама, скулптурама и скулптуралној пластици који су испуњавали ово античко светилиште. Као веома значајан фактор у овој врсти поређења треба истаћи и распоред релативно малог броја грађевина, где су оне главне биле издвојене и удаљене једне од других. То је омогућавало оним уобичајеним, али и непланираним посетиоцима, да се крећу од једне до друге грађевине и доживљавају сваку понаособ. Чак бисмо и ентеријере сваког од ових објеката могли да посматрамо као позоришта унутар позоришта, односно позоришне сцене на простору Акропоља. И саме грађевине су имале више просторија. Тако је и унутрашњост Партенона као највеће грађевине на платоу и једне од највећих и најмонументалнијих грађевина Атине и античке Грчке уопште, била подељена на већу просторију наос - целу са статуом Атине Партенос и мању са „партеноном", односно „девичанском одајом", а опет су ове две просторије биле подељене у три броја са два реда стубова. Од главних грађевина ту су још и храм Нике Аптерос и Ерехтејон, као и Пропилеји који представљају улаз на Акропоље. Као реквизите ту су се налазиле Фидијине статуе Атине Промахос која је стајала у средишту платоа и претходно поменуте Атине Партенос, као и његови бројни скулпторски украси на грађевинама. Те тзв. реквизите су доста сличне оним позоришним по свом ограниченом веку трајања, односно нестајању са сцене после одређеног времена, иако су направљене од мермера, злата и слоноваче као трајних материјала.

Све ове реквизите имају да захвале за свој настанак управо рушењу од стране Персијанаца под вођством Ксеркса 480. године п. н. е., када је уништен највећи део Акропоља па је уследила и његова велика обнова. Управо у том периоду, односно нешто мало раније, настала су и прва позоришта у старој Грчкој која представљају претече и изворне форме позоришта у данашњем облику. Дакле, тзв. позориште рата, позориште које се просторно везује за подручје на којем се одвијају ратне активности претходи оном правом позоришту. Као да нешто мора да буде уништено, разорено у рату да би се из тога потом изродило нешто велико. Уништење Акропоља од стране Персијанаца била је и преломна тачка у његовом развоју, јер је недуго након тога он достигао свој највећи процват. Занимљиво је то да пре овог уништења није било ниједног другог, али је зато након њега било три напада. Тако су 267. године н. е. Херули уништили Партенон и Ерехтејон, а Венецијанци су 1687. године н. е. бомбардовали Партенон који су 1458. године н. е. Турци претворили у џамију. Између тога је муња ударом у барут изазвала експлозију и уништила Пропилеје 1640. године н. е., јер су претходно Турци на Акропољу направили касарне. У овом раду главни акценат ће бити стављен на Акропоље као позоришну сцену која је никла на темељима тзв. театра рата, као и на сам феномен театра рата, односно бојиште као својеврсну представу. Такође ћемо разматрати и могућност да се Акропоље измести са подручја Атине и смести у Краков, што је Јежи Гротовски (Jerzy Grotowski) остварио у својој представи под називом *Акрополис* из 1962. године по комаду пољског драм-

[1] Темистокле је подигао северни, а Кимон јужни зид.

Акропољ

ског писца, сликара и песника Станислава Виспијанског (Stanisław Wyspiański). У овој представи Акропољ више није грчко и античко светилиште, оно постаје концентрациони логор у Другом светском рату.

## ТЕАТАР РАТА И ЊЕГОВА ТРАНСФОРМАЦИЈА У ПРЕДСТАВУ

Термин „театар рата" се у свом изворном значењу примењује у ратној војној терминологији, где означава одређено подручје у којем се одвија рат, односно конкретна борба између две или више зарађених страна. Ово подручје је одвојено од осталих природним и вештачким границама, као што су природне препреке, тврђаве, утврђења, бункери, ровови итд. Све ове, нарочито вештачке препреке које су дело људских руку, омогућавају да тај ратни простор функционише као самостална целина. На њу често не утичу остале целине, односно друга ратна подручја и активности које се на њима одвијају. Разматрајући овај термин у својој књизи „О рату" Карл фон Клаузевиц (Carl von Clausewitz) полази од нападнуте стране која је принуђена да у том тзв. театру рата брани од нападача линије комуникације, са својим складиштима, богатим провинцијама, важним градовима, или кључним тачкама као што су мостови, пролази и др. (Clausewitz 1989: 549). Видимо да Клаузевиц овде проширује театар рата на већу територију која би могла да укључује већи број ратних попришта. Међутим, и у овом случају је то подручје - иако се у одређеним интервалима на различитим местима у оквиру њега одвијају борбе - одвојено од других подручја на којима се одигравају, или ће се у неком другом периоду одиграти борбе.

Откако постоје ратови људи су настојали да извесним одбрамбеним средствима заштите своју територију. Иако су тврђаве свој највиши степен

Микенски камени зидови

развоја достигле у Средњем веку где су заједно са високим бедемима штитиле градове од напада, још су Египћани правили градове од камена. Касније су и стари Грци подизали високе зидове и бедеме како би заштитили своје градове. Тако је и на Акропољу 1200. године п. н. е. подигнут камени зид који је окруживао микенску палату. То су практично биле прве архитектонске конструкције подигнуте на овом светилишту, и самим тим прва сценографија на тој тзв. позоришној сцени. Ако бисмо као публика покушали да посматрамо тзв. позоришну представу на овој позоришној сцени, као препрека би нам се испречио камени зид који опасује читав овај простор. Будући да је цела та тзв. сцена затворена и нема отвора као у правом позоришту кроз који би гледаоци могли да гледају представу, може се направити извесна паралела са термином „четврти зид".[2] Станари микенске палате и други учесници као тзв. глумци не би имали проблем јер четврти зид, то јест публика, не би ни постојао.[3] Како то није имагинарни него стварни зид, глумци не би морали да улажу велике напоре да сруше тај четврти зид. Али све то под условом да овај стварни зид не узимамо као метафору, што овде није случај. Или, пак, као пробу на којој иначе често нема публике. Овај камени зид на Акропољу својом снагом

[2] Овај концепт се обично приписује француском филозофу, уметничком критичару и драматургу Денису Дидроу (Diderot), а сам термин „четврти зид" је користио познати француски глумац Молијер.

[3] Постоји занимљива анегдота када је Станиславски заједно са Шустовом глумио на импровизованој позорници у гостинској соби, а као публика су ту били Торцов и Рахманов. У неком тренутку ова двојица из публике су напустили собу, а Станиславски је са својим колегом наставио са извођењем. Будући да су кришом кроз пукотину врата све време посматрали и једног и другог глумца, могли су да им касније изнесу своје утиске. По њиховим речима, то извођење је било горе него иза подигнуте завесе. Оба пута је, по њима, било рђаво, али иза подигнуте завесе је било скромно и уздржано, а без присуства гледалаца самоуверено и разметљиво (Вид. Станиславски 2016).

и чврстином подсећа на неосвојиво утврђење, и на тежњу неких позоришних редитеља да издвоје позоришну сцену и глумце од аудиторијума.

Константин Станиславски (*Станиславский)* је сматрао да сваки од ова два простора припада само глумцима или гледаоцима, и да глумци као главни актери не би требало да се физички мешају са гледаоцима.[4] Такође, по њему је глумац у стању да снажно створи илузију како зид постоји, тако да публика самим тим не представља ометајући фактор (Вид. Станиславски 2016).[5] Иако се одбрамбени зидови подижу и у данашње време да би се једна територија или држава заштитила од друге, они немају ни изблиза онај значај који су имали у прошлости. Данас они практично имају само функцију да се спрече илегални преласци граница, јер је због огромног напретка оружја илузорно говорити о било каквој могућности да се њима заштити одређена територија. Камени зидови, односно бедеми, већ су полако почели да губе своју репутацију неосвојивих утврђења када је у византијској и муслиманској војсци у употребу ушла тзв. грчка ватра, ватрена кугла која би била катапултирана током опсаде или у поморској бици. До 15. века остале су само две врсте оружја која је требало да завладају вођењем ратова у следећих пет векова, а то су топ и пиштољ (Howard 2002: 20).

Сама чињеница да је топ могао да сруши камену конструкцију за коју се сматрало да је неуништива, поништила је његову ауру неуништивости. Када је, пак, реч о позоришту Бертолт Брехт (Brecht) је поништио четврти зид и настојао је да глумци имају контакт са публиком. Он је код Станиславског увидео тешкоће у насилном уживљавању, и сматрао је да се мора пронаћи ингениозна педагогија како глумац не би „испао из улоге" и да не би дошло до сметњи у сугестивном контакту између њега и гледаоца (Brecht 1966: 251). У Првом светском рату бедеме су заменили ровови, војници су се попут шаптача у позоришту скривали под земљом. Такође, та непомична камена утврђења из прошлих времена су се трансформисала у мобилна оклопљена возила, то јест тенкове, који су први пут и употребљени у овом рату.[6] Међутим, они су били прилично неефикасни због лоших комуникација, а војници у роововима и они изван њих су били попут шаптача и глумаца у позориштима. Лоше телефонско-телеграфске везе, али и немогућност да се они макар директно међусобно чују без коришћења уређаја због хаоса и свеопште експлозије звукова на бојном пољу - подсећала је на ситуацију у позоришту када шаптач због буке, која ту ипак настаје у контролисаним условима, не може да оствари комуникацију са глумцем изнад њега на сцени, или престаје да буде шаптач јер мора гласније да говори како би га овај чуо. Због употребе нових технологија, бодљикавих жица, и нарочито отровног гаса, толико се усадио страх у војника, учесника Великог рата скривеног у рову, да он ни изблиза није наликовао оном средњовековном витезу који је са жаљењем гледао на нова

[4] На крају *Орестеје* Питер Хол (Peter Hall) је упитао публику да устане с циљем да демонстрира своје солидарисање са Атињанима у комаду (Wiles 2000: 99). А касније су глумци и ушли међу гледаоце.

[5] Заправо, Станиславском и Шустову је сметао гледалац који седи тамо у мраку, иза рампе, када је била подигнута завеса, а када је била спуштена завеса сметали су им Торцов и Рахманов који су седели у соби. Када су, пак, били сами, сметао им је партнер који се преобраћао за њих у гледаоца, а када је Станиславски играо сам за себе, онда је и сам, сопствени гледалац, сметао себи самом као глумцу. Станиславски је из овога закључио да се свуда гледалац јавља као сметња, али је истовремено без њега досадно играти (Вид. Станиславски 2016).

[6] Када су Атињани непосредно пред битку код Саламине послали изасланике у Делфе да питају бога за савет, свештеница Питија која се звала Аристоника, рекла им је између осталог: „...Ал' премудри Зевс је саздо Тритогенејски дрвени зид, једини што освојит се не мож', за заштиту деци и теби..." Када су гласници по повратку саопштили пророчанство народу, била су подељена мишљења: неки од старијих су мислили да им бог прориче да тврђава у Атини неће бити освојена, јер је она некад била ограђена живицом. Ови су мислили да су дрвени зидови у ствари та живица. Други опет су били мишљења да је бог тиме мислио на бродове, и предлагали су да оставе све друго и да се свим силама даду на опремање бродова. А ове пак који су сматрали да су бродови тај дрвени зид доводила су у забуну последња два Питијина стиха: „О Саламино света! Ждераћеш женама децу; Било кад жито се сеје или кад жање се оно." И ти стихови су утицали да је одбачено мишљење оних који су сматрали да су бродови онај дрвени зид, пошто су тумачи пророчанства те стихове протумачили тако као да ће Атињани бити побеђени код Саламине ако се упусте у поморску битку (Херодот 1988: 7.141-142).

нечасна оружја која су деградирала рат.[7]

Првих петнаестак година након Првог светског рата у неким немачким позориштима је практикован епски начин глуме, који је имао јасно извештавајући и описни карактер. Бертолт Брехт је у практичним експериментима као пример најједноставнијег, такорећи „природног" епског театра, обично одабирао збивање које може да се одиграва на сваком уличном углу. Приказивач није морао да буде уметник, јер је оно што је он морао да зна да би постигао свој циљ знао практично свако. У таквом уличном призору отпада стварање илузије као једна од главних карактеристика обичног театра, а представљање уличног приказивача има карактер понављања (Вид. Brecht 1966: 79-80). Тако, на пример, за збивање које се догодило можемо узети неки догађај из битке, који се захваљујући приказивачу понавља. Иако гледаоци нису видели то збивање или се са приказивачем не слажу него на збивање гледају другачије, главно је ипак да приказивач приказује држање учесника у борби тако да гледаоци могу да дођу до неког суда о конкретној бици. Приказивач такође не може да изведе све радње актера који су учествовали у тој бици, опонаша њихове покрете, као и њихову брзину кретања. Он тако може да каже да су се одређени актер, или више њих, кретали неколико пута брже, и на тај начин његово приказивање неће бити битно окрњено ни обеснажено. Преображавање не би смело да достигне висок ниво и да гледаоци уоче да приказивач верно приказује војнике, јер би то била сметња приказивању. Брехт истиче да су савршенству таквих приказивања постављене извесне границе (Уп. Brecht 1966: 79-80).

Термин „театар рата" има своју примену и у другачијим формама, изведеним из оне почетне која се односи првенствено на ратно подручје и конкретне ратне активности. То подразумева и поратне активности које се изводе у театарској форми, и које могу имати и терапеутско дејство. Тако се у „Театру рата", чији је оснивач Брајан Доерис (Bryan Doerries), почиње са читањем Софоклових комада а након тога позивају чланови заједнице (нпр. супружник, ветеран, професионалац за ментално здравље) у којој се изводи комад, да дођу и одговоре на неколико минута шта су чули и видели. Једна од најефикаснијих алатки овог театра је дистанца, где се од гледалаца тражи да размисле о ономе што они виде о себи у античким комадима који се изводе (Вид. Doerries 2016).[8] У овим пројектима гледаоци у одређеним моментима постају равноправни учесници, па се тако може направити извесна паралела са психодрамом где нема гледалаца и сви су учесници. И у *Special Project*-у су и глумци и гледаоци учесници, а водичи су у овом комплексном истраживачком програму Јежија Гротовског побуђивали а истовремено и пазили на проток целине вршећи сличну функцију инспиратора као и психодраматурзи (Kaputa 1982: 364).[9] *Special Project*

[7] Почетак Великог рата у августу 1914. године изненадио је европска позоришта у њиховом планирању јесењег сезонског програма. Неки редитељи су користили специјалне ратне клаузуле у лиценцама и уговорима да затворе своја позоришта. Након релативно кратког тренутка шока у јесен 1914. године, већина забавних простора у европским градовима су поново отворили своја врата и били често посећивани током ратних година. Њихови програми и спектакли, међутим, значајно су се изменили у односу на оне из предратних година. Једна од главних тема на сцени је било национално јединство „људи у армији" које је било скоро неспорно и у стању да уклони све политичке и друштвене опозиције. Често је било симболизовано помоћу фамилије, али такође и путем залихе карактера који су наводно покривали све друштвене класе (Вид. Krivanec 2012).

[8] Оно што је Доерис створио у „Театру рата" је суштински модификована реплика Дионисовог театра. У својим преводима и извођењима Софоклових комада, он се служи трагедијом као трансформативним инструментом лечења које му је суђено, моћном хуманизираном алатком коју је развио Софокле како би помогао атинским трупама да управљају траумом и патњом која прати одлазак и повратак из рата (Вид. Doerries 2016).

[9] Релација Гротовског са психодрамом одмах се може учинити малом, јер психодрама је специфична глумачка игра, дакле репродуковање одређених догађаја, које истовремено нарочито делује на човекову психу, а Позориште лабораторија је одавно одустало од игре, глуме и позоришта. И поред те основне разлике, сличности су велике и значајне. Најважнија је сличност циљева обе радње: деловање на психу, њен развој и познавање, истовремено и познавање других људи и целокупне стварности (Kaputa 1982: 364). И Гротовски је, као и Брехт, практично поништио четврти зид, односно елиминисао раздвојеност између глумаца и гледалаца, залажући се за њихов директан контакт. Он је ову идеју спроводио у својим представама као што су *Доктор Фауст*, *Постојани принц*, *Кордиан*, *Задушнице* итд. (Вид.

се, пак, може упоредити са савременим светковинама религијског карактера, нпр. са мексичким светковинама. Латиноамеричке светковине су добар пример за поређење јер су сачувале много од старе, првобитне форме ритуала и обреда. Светковина узрокује да се Мексиканац отвара, да учествује, комуницира са ближњима, са вредностима (Kaputa 1982: 364). Сергеј Ејзенштејн (Сергей Эйзенштейн) је истраживао управо овај аспект у свом филму *Да живи Мексико!* (*Que Viva Mexico!*, 1931-32), где је у финалној секвенци под називом „Дан мртвих" приказао карневалске ритуале током овог познатог мексичког празника.[10] На тим карневалима Мексиканци испољавају управо све оно претходно поменуто, просјаци имагинативно постају краљеви а краљеви просјаци (Вид. Levinson 1992: 198).

Иако током прославе „Дана мртвих" учесници, пре свега, стављају маске смрти с циљем да имагинативно упропасте разлику између живота и смрти, овде поново на известан начин имамо поништавање четвртог зида али са једном разликом. Наиме, од самих почетака карневала сви су учесници, нема поделе на извођаче и публику. Сви они у неком тренутку током пауза због предаха могу да постану посматрачи, али је немогуће направити стриктну поделу на једне и друге због масовности и брзих промена.[11] Такође, у одређеном тренутку развоја позоришта се не руши само четврти зид, него дословно и сва остала три зида измештањем позоришне сцене из затвореног у отворени простор. Један од занимљивијих пројеката ове врсте је и онај Роберта Вилсона (Wilson), који је 1972. године за Уметнички фестивал у Ширазу у Ирану урадио *Планину Ка*. Представа се одвијала непрекидно 7 дана и 7 ноћи, а почела је шесточасовном увертиром у подножју Хафт-тан планине. Потом се простор догађања постепено померао узбрдо, на подијуме и стеновите усеке, да би се сценско збивање завршило на самом врху. Публика је при том следила извођаче унапред означеним правцима кретања (Вид. Holmberg 1996).[12]

Данас живимо у свету информација и другом атомском добу, па је тако и рат добио једну потпуно нову димензију. Пол Вирилио (Paul) чак сматра да се „данас мисли како више нису потребни ратови да би се уништила реалност света." (Вирилио 2000: 39). Масовне борбе, где се велики број учесника бори прса у прса, сасвим су ишчезле због развоја модерних технологија и наоружања. Војника на ратној сцени све више мења војник за компјутером, који помоћу сателитског навођења са безбедне раздаљине, притиском на једно или више дугмади, одабира и уништава циљеве. Овај нови војник није више видљиви учесник борбе, попут глумца на позоришној сцени. Он је, као и онај шаптач у позоришту, сакривен од очију публике. Резултат његових акција је тек накнадно видљив, на некој сасвим другој локацији. То је заправо слика коју је тај исти војник претходно режирао, а у тренутку када је сценарио изведен, односно акција извршена, гледаоци широм планете могу да чак и у живом преносу виде ту исту покретну слику. Тај војник, односно командант који је организовао читаву акцију и издао наредбу за њено извршење, није више попут оног храброг и часног витеза глумац на сцени, он бива преименован у редитеља, и то најпре филмског. Вирилио тако доводи у везу војне аналитичаре и редитеље, и напомиње да и једни и други помоћу детаљног осматрања откривају оне непознате процесе које филмска техника успешно износи на видело (Virilio 2003: 46).

Поставља се и питање како ће изгледати ратови у будућности, с обзиром на то да нуклеарно оружје не оставља много простора за маневре.[13] Човечан-

Grotovski 2010).

[10] У представи *Мексиканац* по Џеку Лондону (Jack), Ејзенштејн је као сценограф предложио редитељу да се сцена постави насред гледалишта како би се дочарао прави бокс-меч (Ajzenštajn 1964: 36). У овом случају и глумци и публика су постали гледаоци у великој мери реалистичке борбе, у реалистичком рингу.

[11] Гротовски је читаву просторију претварао у сцену на којој би глумци могли да укључују гледаоце у акцију, па је тако број гледалаца који су третирани као учесници а не пасивни посматрачи увек био стриктно ограничен (Вид. Grotovski 2010).

[12] И Ханибал је током преласка Алпа морао да одреди тачне путање кретања при пењању на планину, и потом при силаску.

[13] Истичући да је информација трећа димензија материје, после масе и енергије, као и да је сваки историјски конфликт у своме времену илустровао освајање тих елемената, Пол Вирилио пра-

ство се данас суочава са опасностима од нуклеарног наоружања које прети да уништи, ако не целу, онда у најмању руку велики део наше планете. Највећи део, овог у историји најсмртоноснијег оружја, поседују две војне суперсиле САД и Русија. Цео свет је у страху да ли би ове две земље у њиховом тактичком надмудривању могле да употребе атомску бомбу. Оно што пре свега улива наду да се то неће десити јесте чињеница да би у случају нуклеарног рата и једна и друга земља највећим делом биле уништене, уосталом као и остатак планете. Атомска бомба је први пут бачена на Хирошиму 6. августа 1945. године, и та огромна експлозија је већ поприлично уздрмала ратну сцену. Не можемо ни да замислимо како би та сцена изгледала уколико би било употребљено далеко моћније нуклеарно оружје. Тада би могло доћи до потпуног уништења сцене која би се претворила у једну огромну нуклеарну печурку, као што филм има ту моћ да превазиђе реализам позоришног извођења описујући дату област помоћу кретања камере од 360 степени.[14] У таквом стању страха и непрестане неизвесности војници подсећају на глумце залеђене на простору сцене, немоћне да предузму неке кључне кораке у својој изведби. Заправо и сви ми остали који нисмо глумци већ гледаоци, постајемо учесници игре стрепње и страха произашле из глобалног психолошког рата.[15] То је, заправо, *рат информација*, који је Пол Вирилио још крајем прошлог века најавио као будући, а данас је све ближи и извеснији постајући реалност.

## АКРОПОЉ КАО ПОЗОРИШНА СЦЕНА

Акропољ пре 3500. године п. н. е. је био потпуно празан простор, који су тек од те године почели да насељавају први Атињани. Уједно, око овог античког светилишта које се налази на узвишењу под косином, почео је да се гради град Атина. Иако овај празан простор није настао као последица рата, он је подсећао на опустошено бојно боље на којем је спржена и последња травка. Додуше, требало би узети у обзир чињеницу да је основа Акропоља стена, на којој је ипак у неком тренутку израсло дрво маслине посвећено богињи Атини близу Посејдоновог трозупца.[16] Ово дрво је изгорело у пожару када су Персијанци уништили Акропољ, па је потом према причама Атињана из његовог пања неким чудом израсла младица.[17] Оно истовремено представља елеменат који разбија театарску атмосферу, јер је готово немо-

ви следећу поделу ратова: рат маса, од великих античких инвазија све до организације ватрене моћи армија током скорашњих европских ратова; рат енергија, почео проналаском барута, а нарочито атомског експлозива, очекује откриће моћног ласера; и коначно, сутра, рат информација који ће генерализовати оно што су шпијунажа и полицијски надзор давно започели, а да никада нису били у могућности, као што је то данас случај, да искористе – гранично убрзање те глобалне информације (Вирилио 2000: 138-139).

[14] Вирилио истиче како је „после Хирошиме и прве нуклеарне бомбе у Другом светском рату сценско наоружање заменило оперативну сцену; иако застарео, овај израз сценско наоружање, иначе коришћен у војсци, указује на следеће: историјат ратовања првенствено је историјат преображаја његовог перцептивног поља. Другим речима, рат не значи првенствено 'материјалну' победу (освајање територија и привредних ресурса...), већ пре свега освајање 'нематеријалног' перцептивног поља" (Virilio 2003: 16).

[15] Показавши решеност да не узмакну пред последицама цивилног холокауста, Американци су код противника изазвали експлозију информација која се Ајнштајну, пред крај живота, учинила једнако застрашујућом као и сама атомска експлозија. Био је то почетак процеса нуклеарног застрашивања (Virilio 2003: 14).

[16] Након спаљивања храма на Акропољу, Ксеркс је - или због сна, или зато што му савест није дала мира што је запалио храм – издао наређење да сви Атињани који су били у његовој пратњи оду горе на трђаву и да по свом обичају принесу жртву. Херодот о овоме пише: „Одмах ћу рећи због чега то спомињем. У тврђави се налази храм Ерехтеја, за кога се прича да га је тамо родила земља, а у храму се налази једна маслина и морска вода, и Атињани причају да су море и маслину тамо ставили бог Посидон и богиња Атена као знак да су се свађали око земље. Ова маслина је, кад су варвари запалили храм, изгорела заједно са осталим деловима храма. А кад су другог дана после спаљивања дошли у тврђаву Атињани којима је крај био наредио да принесу жртву, и ушли у храм, видели су да је из пања маслине израсла младица дуга један лакат. Ови су, дакле, то причали" (Херодот 1988: 8.54-55).

[17] На врху Акропоља је вероватно било још неког дрвећа али не много, пошто се на његовој површини појавио мермер тачно онако какав је и данас, формирајући високе зидове од стена (Regueiro, Stamatakis и др. 2014: 46).

гуће приказати право дрво на позорници осим оног које је у саксији. Тешко је замислити да класично затворено позориште и позорница буду изграђени на простору где је израсло дрво, тако нешто је практично само оствариво у позоришту на отвореном. Дрво, као и читаву флору, немогуће је у оном свом изворном облику представити на позоришној сцени. Мајкл Кирби (Michael Kirby) сматра да у неком позоришту, за разлику од књижевности, постоји често мала или никаква разлика између знака и његове менталне слике: „За апсолутни реализам – дрво представљено помоћу правог дрвета, на пример – не може се рећи да формира менталну слику нечега што заправо није присутно; слике су оно што је приказано" (Kirby 1987: 46).[18] А Всеволовод Мејерхољд (*Всеволод* Мейерхольд) мисли да право дрво изгледа грубо и неприродно поред оног насликаног, зато што његове три димензије стварају нескладну ноту са две димензије уметности (Вид. Mejerholjd 1976). Позориште се одвија као пракса која је одмах означавајући и потпуно стварна. Сви позоришни знакови су у исто време физички стварне ствари: дрво је картонско дрво, понекад такође право дрво на сцени (Lehmann 2006: 102).

За разлику од дрвета, остали елементи, тачније објекти на Акропољу су састављени од вештачких трајних материјала који се, попут реквизита на позоришној сцени, могу у деловима одузимати и додавати мењајући структуру читаве акропољске сцене. Данас су то рушевине чија је велика рестаурација започела 2010. године, а у прошлости су то биле углавном функционалне зграде. Ако посматрамо цео историјат развоја Акропоља, нећемо погрешити ако то учинимо кроз призму постављања и уклањања реквизита на позоришној сцени. И заиста, на самом почетку је Акропољ био потпуно празни простор, као и празна позоришна сцена на коју треба постављати реквизиту по реквизиту. То је било 3500. године п. н. е., када је изграђен и релативно мали број кућа за становање на његовој површини. Прошло је доста времена како ништа на њему није грађено, и тек 1200. године п. н. е. подигнути су микенска палата и зид који је опасавао читав Акропољ. Након тога је доста објеката подигнуто, срушено, изгорело, преобраћено у хришћанске верске објекте, из хришћанских у исламске, и на крају рестаурирано.[19] Чак и у случају Акропоља, без обзира на то што све грађевине деле исте структуралне елементе, рестаурација сваке зграде појединачно има своје посебне карактеристике (Bouras, Ioannidou и др. 2015: 21).

Када говоримо о самом брду на којем је изграђен Акропољ, треба истаћи да се оно налази на косини. Тако се овај положај супротставља оном Дионисовог театра који се налази на југозападној падини Акропоља, јер код поменутог театра гледалиште се спушта исто под косим углом према позорници у подножју а код тзв. акропољске позорнице гледалац из доње тачке под косим углом гледа на горе.[20] Стари Грци су

[18] Кирби о овоме наставља: „Благе слике се могу пронаћи, међутим, када реалистично извођење и глума нису апсолутно прави. Тако, ако су обоје изнети реалистично, технички ограничена аматерска продукција вероватно ће изгледати више литерарна него професионална продукција истог комада, зато што то ставља већи притисак на имагинацију. Упрошћени или сугестивни реализам са својом генерализацијом, својим изостављањем детаља, својим скраћеним сводовима и назначеним зидовима који замењују део за целину, директно користи имагинативни процес" (Kirby 1987: 46).

[19] Затим је 560. подигнут монументални храм Атине, а 520. године п. н. е. и стари храм Атине поред овог претходног. Године 490. је изграђен известан број нових објеката, да би само десет година касније, 480. године п. н. е. Персијанци уништили Атину и оно што је тада било изграђено на Акропољу. Онда је 475. Темистокле подигао северни, а Кимон 467. године п. н. е. јужни зид. Најзначајнија грађевина овог светилишта, Партенон, подигнута је 438. године п. н. е. Потом следе Пропилеји 432., 421. храм Атине Ника, 420. Калкотека, 407. Ерехтејон, 394. проширење Калкотеке, 346. проширење Брауронија, 26. г. н. е. мали храм посвећен Риму и Августу, 52. степениште, 267. Херули су уништили Атину и Акропољ, римски император Јулијан Флавије Клаудије (Iulianus Flavius Claudius) је 363. поправио Партенон, 1204. је ојачан зид звоника Партенона, а 1400. године су изграђени Пропилеји. Торњеви су подигнути 1450., Партенон је 1458. преобраћен у џамију, 1600. подигнуте су турске гарнизонске куће, 1640. мунја је проузроковала да барут експлодира, 1687. Венецијанци су бомбардовали Партенон, а 1700. године је у Партенону подигнута мала џамија. Прве рестаурације су започете 1845., Акропољски музеј је завршен 1874., торањ Пропилеја је срушен 1875., Николаос Баланос је завршио рестаурацију на неколико грађевина 1933., и коначно 2010. године је рестаураторска служба за Акропољ почела велике радове на његовој рестаурацији.

[20] Дионисов театар као класично позориште је у непосредној близини тзв. акропољске позорнице, која се може посматрати

иначе преферирали косе погледе због њихове питорескности. Када погледамо архитектонску структуру данашњих позоришта, лако ћемо закључити да се гледалиште спушта према позорници под далеко мањим углом него што је то био случај код античког грчког позоришта.[21] Чак и када се позорница спушта под косим углом на доле према гледалишту – а требало би узети у обзир то да тај угао не може бити претерано оштар – подизање гледалишта на горе утиче на то да се у извесном погледу поништи потенцијално снажан доживљај.[22] План Акропоља је у облику неправилне елипсе, која се супротставља полукружном плану Дионисовог театра. Иако план Колосеума није у облику неправилне већ правилне елипсе, он је најприближнији основи Акропоља. Такође, према подели коју је амерички архитекта, сценограф и технолог позоришта Џорџ Ајзенор (George Izenour) приказао у својој књизи „Пројектовање позоришта" (Theater Design), Колосеум је потпуно овијени аудиторијум са отвореном позорницом (Вид. Izenour 1996).[23] Дионисов театар је, пак, делимично овијени аудиторијум са отвореном позорницом.

Сам врх Акропоља чини платформа димензија дужине 300 и ширине 150 м на стеновитој литици, а његово порекло у геолошком смислу датира још пре 70 милиона година и доба Горње креде када су се стене које су образовале камени гребен овог светог брда наталожиле у делти моћне реке. Ова платформа практично лежи на пећинама распоређеним на косинама, међу којима се истиче Клепсидра, најважнија фонтана и извор Акропоља смештена унутар пећине на његовом северозападу, у тачки где су се сусретале античке улице Панатенејски пут и Перипатос (Regueiro, Stamatakis и др. 2014: 45, 50).[24] Ове пећине својим положајем испод самог светилишта сведоче о пореклу Акропоља у геолошком и географском смислу. Међутим, ако ову стеновиту литицу и платформу на њој посматрамо као позоришну сцену, те пећине ће нам говорити о прадавним почецима позоришта. Наиме, на пећинским сликама из Палеолита могу се видети плесачи напола прекривени животињском кожом док мртва глава животиње украшава њихово чело, и то је најдревнији драмски призор за који знамо.[25] Када би се, на пример, током плеса бизона који је трајао и три недеље непрекидно преморени плесач затетурао, он би био погођен стрелицом без шиљка и потом убијен кроз стварну радњу (Pignarre 1970: 10). Позориште је одувек имало намеру да се бави искуствима мушкараца који се боре. Тако је Валтер Буркерт (Walter) трасирао овај жртвени троп у грчкој трагедији назад до култура палеолита, и развио теорију да су људи измислили ритуале убијања како би им помогли да негирају своје биолошке одговоре на убијање (Вид. Burkert 1983). У тим пећинама су највероватније живели изворни становници Атине, а иначе је на почетку био обичај да се људи сахрањују у својим обитавалиштима (Dyer 1873: 15). Правећи паралелу између позоришта и гробља, Жан Жене (Jean

као неконвенционална. Разматрајући амбијентално позориште, Ричард Шехнер (Richard Schechner) истиче да се у конвенционалном позоришту публика налази изван простора игре: „Фиксирана седишта, дизајн светла, архитектура, као да је све то смишљено да искључи публику из било каквог учешћа у акцији... У овоме не видим никакву средину. Или је публика у томе, или није..." (Šekner 1992: 38-39).

[21] За галерије у модерним позориштима се може рећи да делимично испуњавају овај услов.

[22] Кристофер Рен (Christopher Wren), главни архитекта задужен за обнову Лондона након великог пожара 1666. године, пројектовао је позорницу за Краљевски театар *Drury Lane*. Према том плану, предњи део сцене и простор бине иза просценијума конструисани су под благим косим углом. Овај угао је помогао сценским сликарима да направе перспективне сцене које су биле постављене иза просценијумског лука (Radice 1998: 82).

[23] Потпуно овијени аудиторијум са отвореном позорницом је и Берлинска филхармонија Ханса Шаруна (Scharoun), концертна дворана из 1963. године, слободне основе, дуга око 60 и широка око 50 метара, са аудиторијумом за 2100 до 2200 гледалаца (или слушалаца), као и *Alley Theatre* у Хјустону Улриха Францена (Ulrich Franzen), интимно позориште из 1968. године, квадратне основе величине 20 x 20 метара, са гледалиштем капацитета 296 седишта (Вид. Dinulović 2010).

[24] Међу пећине Акропоља спадају још: Аполонов олтар у пећини близу Клепсидре, пећина Зевса Астрапиоса баш поред Аполонове пећине, затим Панова пећина поред пећине Зевса Астрапиоса, Микенска чесма – Ерсисова пећина и Афродитин олтар у врту (Regueiro, Stamatakis и др. 2014: 50-51).

[25] Овај драмски призор нам објашњава настанак маске: била је то ловчева лукавштина, замка којом је хватао натприродно (Pignarre 1970: 10).

Genet) пише о позоришту које би било подигнуто међу гробовима. По њему, гробље на којем се више не сахрањују мртваци ће умрети, па ће самим тим умрети и позориште сагрђено на том гробљу (Genet 1971: 510, 514).[26]

Стога акропољска позорница почива на некој врсти гробља, али те исте пећине у театролошком тумачењу могу представљати простор испод позоришне сцене. Додуше, овај простор не може послужити, као што је то случај у правом позоришту, за постављање механизма помоћу којег се могу спуштати делови сцене. Улазак на ово тзв. позориште, односно позоришну сцену, представљали би Пропилеји који су изграђени у периоду између 437. и 432. године п. н. е. Ипак, скоро пет векова касније, тачније 52. године н. е., овај театарски простор је, попут позоришних зграда, добио своје степенице на улазу. Питер Брук мисли да се може узети било који празан простор и назвати отвореном сценом: „Неко се креће у том празном простору док га неко други посматра, и то је све што треба да би се створио театар" (Brook 1972: 5). Будући да смо за тај простор ми изабрали Акропољ, требало би нешто рећи о утицају овог подручја на Атињане и њихово понашање непосредно пре и током опсаде од стране Персијанаца. У оквиру пројекта „Огољени град" из 1957. године Ги Дебор (Guy Debord) се бави психогеографијом, коју дефинише као студију специфичних ефеката географског окружења, свесно организованог или не, на емоције и понашање појединаца (Вид. Sadler 1999: 76-91). У овом пројекту мапа Париза ствара нове односе између делова града и његових становника, и преусмерава правце путем црвених стрелица које повезују исечке. Као што су у „Огољеном граду" Ситуационисти извршили истраживање у Паризу, тако се у нашем примеру може манипулисати постојећом мапом Атине и издвојити делови из првобитног географског контекста, међу којима и сам Акропољ. План Атине би био склопљен помоћу стрелица које указују на одређену врсту субјективног путописа приликом проласка градом. Само Акропољ, као релативно мали простор, доживео је бројне промене, а да не говоримо о много већем подручју Атине. Исто тако, и становници Атине су се кроз различите периоде мењали, па су се тако мењале и њихове специфичне емоције које су гајили према свом светилишту.

После рушења Акропоља 480. г. п. н. е. и његове велике обнове у Периклово доба, културни живот Атине је постао богатији и одвијао се у непосредној околини Акропоља. Поред позоришних представа у Дионисовом театру и касније Одеону Херода Атичанина, око Акропоља су организовани различити фестивалски догађаји који су често укључивали перформансе организоване као такмичења. То су били атлетски догађаји, инструментална надметања на китари и аулосу, соло песме са певачем који је пратио себе на лири, хорско певање и играње, такмичење у дитирамбу итд. (Rehm 1994: 6, 13).[27] Одговор и понашање изолованог појединца у публици били су под утицајем шире групе у којој је гледалац само један члан. Тако је постојала тенденција ка интеграцији и подвођењу појединца у ширу групу (Вид. Roselli 2011). Стојећи на Акропољу и гледајући преко пејзажа, Сигмунду Фројду (Freud) се појавила необична мисао: „Дакле, да ли ово све заиста постоји као што смо учили у школи?" Искуство је изгледало као оно нереалности, и Фројд га је категоризовао као „поремећај сећања" за време којег је он посматрао себе како се раздваја у себи и другог чија је перцепција ситуације она сасвим другачија (Brejzek and Wallen 2013: 52). Када данас стојимо на Акропољу преплићу нам се многе слике из прошлости које, као и Фројд нисмо доживели, али су нам се кроз учење дубоко урезале у памћење, међу њима и оне касније које су везане за његове рестаурације и реконструкције. Међутим, из ове перспективе је занимљивија реакција Атињана који непосредно након уништења атинског свети-

[26] Жан Жене чак помиње и могућност да позоришна уметност нестане једног дана (Genet 1971: 514). А Питер Брук, разматрајући мртвачки театар, истиче следеће: „Кад говоримо о мртвачком, сетимо се да је разлика између живота и смрти, тако кристално јасна код људи, понешто мање јасна на другим подручјима" (Brook 1972: 7).

[27] За време персијске инвазије област јужне стране Акропоља била је посвећена извођењима дитирамба и комадима у част Диониса – једноставан простор за играње између жртвеног олтара и падине (Wiles 2000: 104).

Приказ лажне поморске битке из доба Римског царства

лишта 480. г. п. н. е. посматрају његове рушевине, као живи сведоци догађаја који су претходили томе. Супротно, ако би неки од првих становника Акропоља имао само сећање на потпуно празни простор када још ништа на њему није било изграђено, не би било елемената на основу којих би могла да се врши претходно поменута анализа, или би то макар подразумевало тумачење из другачије перспективе.

Ако за изворе тзв. позоришне представе узмемо догађаје из 480. године п. н. е., она би просторно била усмерена пре свега на акропољску сцену и укључивала би уништавање Акропоља од стране Персијанаца. Али, поред те главне сцене постоје и друге сцене на којима су се паралелно одвијали различити догађаји, који су претходили завршном чину паљења Акропоља. Ту се мисли на Термопилску битку, битку код Артемизија, као и поморске битке од којих је највећа била она код Саламине. Занимљиво је то да је Дионисов театар био у неком тренутку реконструисан и испуњен водом како би се у њему изводиле поморске битке (Kernodle 1989: 195).[28] Ово је заправо добар пример како право позориште произлази из тзв. позоришта рата, и како се та празна позоришна сцена полако испуњава сценографијом и реквизитама након ратних пустошења. Шта је то нагонило Атињане да понове поморске битке које су се у прошлости догодиле у њиховој близини, и да их сместе у ограничен простор позоришта? Зар им тај театар рата који се одвијао на знатно широј и отвореној сцени није био довољан? Ако пратимо Шехнера и његову идеју о

[28] У доба Римског царства су најспектакуларније од свих гладијаторских борби биле лажне поморске битке у којима су коришћени бродови у правој величини са хиљадама веслача и ратника (сл. 3). Најраније и највеће су одржане у Риму на природним или вештачким језерима (водонепропусним) која су ископана за спектакл (Nash 2016: 85). Такође су и позоришта и амфитеатри испуњавани водом како би се приказало гоњење, хватање и често паљење бродова у бици (Kernodle 1989: 195). Слична сцена, из разлога што је све подсећало на скучени позоришни простор, одиграла се за време друге битке код Артемизија када је Ксерксова флота због гломазности и великог броја бродова била сама себи на сметњи јер су се бродови били испречили једни испред других и сударали се (Вид. Херодот 1988: 8.16).

амбијенталном позоришту, класично позориште, односно Дионисов театар проширићемо на театар рата као читаво подручје на којем су се одвијале поморске битке између хеленске и Ксерксове флоте. Након што су склонили своје породице на Трезену, Егину и друга сигурна места, Атињани су се поново прикључили флоти (Херодот 1988: 8.41).[29]

Дакле, не само да је Акропољ на тај начин био лакша мета, већ је и његова сцена остала без значајног броја глумаца, односно публике. С обзиром на то да ни они нити њихови непријатељи још нису били активни учесници у поморској бици, они су могли бити само гледаоци и остварити контакт који је непрекидан и убедљив (Уп. Šekner 1992: 39). Међутим, како се њихова позиција пасивних посматрача мења у ону активних учесника, самим тим се врши и њихова трансформација у глумце која је утемељена на активном учешћу публике и односу глумац-гледалац. Као публика и даље остаје послуга која је пратила персијску војску, као и она на теретним бродовима за пренос хране и другим пловним објектима који су пловили заједно са војском. По Херодотовом мишљењу, њихов број је био отприлике исти као и бораца, око 2,641,610 (Херодот 1988: 7.186). Притом, ово подручје које излази из оквира акропољске сцене постаје *живи простор*, који је Шехнер описао као онај који не обухвата само простор који се назива сценом већ и све остале просторе у позоришту (Вид. Šekner 1992: 6). Ово проширење простора је блиско идеји експерименталног позоришта, али се знатно приближава филму у погледу техничке подршке. Ипак, можда би најсвеобухватнија, најспонтанија и најмање испрекидана слика била остварена помоћу идеје преноса рата уживо.[30]

Претходно поменути Атињани који су склонили на сигурно своје породице и отиснули се на море у борбу против непријатеља, личе на античке јунаке принуђене да се лише својих истинских особина и црта познатих породици и ближњима како би постали нека врста устаљених модела са изузетним обележјима (Уп. Virilio 2003: 71).[31] Сергеј Ејзенштејн сматра да је тешко замислити монтажну секвенцу за архитектонску композицију суптилније компоновану, снимак по снимак, од оне коју наше ноге стварају крећући се међу грађевинама Акропоља. Литица Акропоља има неравну површину, и Грци су без преправљања његовог природног рељефа поставили главни храм Партенон на највишу тачку на ивици литице окренуте према граду (Вид. Eisenstein 1989).[32] Ејзенштејн у овом случају користи мајсторски осмишљен распоред грађевина који су Грци остварили на постојећој конфигурацији терена, и постепено гради монтажне секвенце чија је дужина у кораку са ритмом саме грађевине. Грађевине и статуе при том представљају тачке, које у зависности од праваца повезивања током кретања и углова посматрања граде те секвенце. Ово Ејзенштејново тумачење може да се прошири и на поморске и копнене битке које су претходиле завршној сцени рушења и паљења Акропоља. Те све тзв. сцене, као и акропољска, у Ејзенштејновој монтажи постају независни, па чак и супротстављени кадрови који се међусобно сударају (Ајзенштајн 1964: 77). Након бројних борби на мору и копну између Грка и Персијанаца, на тзв. позорницама, теа-

[29] Како Херодот бележи, са овим су јако пожурили јер су хтели да поступе по савету пророчишта, а нарочито још и из овог разлога: „Атињани причају да је у светињи на Акропољу живела велика змија, заштитница саме тврђаве. Причају још и то да су јој уистину сваког месеца доносили и остављали храну, која се пак састојала од медених колача. Змија је раније увек била појела те медењаке, а тада их није ни окусила. Кад им је свештеница то јавила, пожурили су се Атињани врло радо да што пре напусте свој град, пошто су веровали да је и богиња напустила тврђаву" (Херодот 1988: 8.41).

[30] Пренос рата уживо је коекстензиван са видео контролом која нам (све до детонације) пружа поглед изнутра, секунду по секунду, из тачке погледа на крај пројектила (Rutsky and Macdonald 2003: 264).

[31] Вирилио овде заправо мисли на филмске глумце који се претварају у неорганске ликове, кадре да се бесконачно умножавају и репродукују (Virilio 2003: 71).

[32] Према модерном мишљењу Партенон би требало да буде смештен насупрот главног улаза, али су Грци с разлогом размишљали сасвим другачије и на тај начин остварили то да генерална симетрија буде праћена суптилном разноликошћу у детаљима. Тако је и код Пропилеја конституисана потпуно уравнотежена целина, без обзира на то што је десно крило шире а лево уже (Вид. Eisenstein 1989).

тар рата је сузио подручје свога деловања на само две позорнице. Наиме, Персијанци су заузели Аресов брежуљак, познатији као Ареопаг који се налази преко пута Акропоља, и потом намотавали кучину на стреле које су запалили и бацали на дрвену ограду.[33] Поменута дрвена ограда прва није издржала нападе, али су се Атињани бранили и храбро борили отискивајући огромне стене на непријатеља кад се приближавао капијама (Вид. Херодот 1988: 8.52).[34] То је био и почетак завршног чина, увод у касније рушење камена као симбола вечног трајања. Тадеуш Кантор (Tadeusz) је често употребљавао одбачене материјале, као што су старе дрвене даске, за које је осећао да су у стању да надмаше своју првобитну функцију и понизну рањивост једном када су постављени на позорницу (Bleeker, Sherman и др. 2015: 124).

Персијанци су затим успели да се попну на тврђаву код храма Аглауре иако је то место било јако стрмо, због чега су се неки Атињани видевши то бацили доле са зида и убили а други су побегли код олтара у храм. Ови што су побегли у храм су такође страдали, али не својом вољом, када су их Персијанци који су отворили капију све побили а након тога опљачкали храм и запалили тврђаву (Вид. Херодот 1988: 8.53).[35]

Када су варвари закорачили на тврђаву практично су прешли праг овог светилишта, и његовим уништењем нанели и Атињанима највећи могући бол. Мартин Хајдегер (Heidegger) у својој књизи „Мишљење и певање" анализира песму *Зимско вече*, тачније други стих треће строфе који гласи „Праг се скаменио од бола": „...скаменио... – у песми је то једини глагол који је дат у прошлом времену. Па ипак, он не именује нешто прошло, нешто што више није присутно. Он именује нешто што постоји и што је већ постојало. У присутности скамењивања, пре свега, постоји праг" (Hajdeger 1982: 187).[36] А Џон Салис (John Sallis) прави поређење између текста на литографском камену и Шекспировог комада *Зимска прича*, истичући да у оба случаја имамо камен који говори: „Овде, такође, али сада у позоришту које није више литографија, камен почиње да говори, у ствари да говори о себи. Иако комаду не недостаје упућивање на ствари написане – или ненаписане – на камену, овде није примарна ствар писања него звучање говора даље од сцене која је приказана" (Sallis 1994: 117).[37]

[33] Супротно моћно укорењеним сликама грчког позоришта, реалност указује на много мањи, дрвени, претежно фронтални, привремени простор са неправилном праволинијском оркестром која је рефлектовала природну топографију Акропоља, где је свака пећина, пукотина, извор и природни елеменат носио моћно етиолошко значење, пре него било коју представу архитектонске естетике. Иако је главна обнова 440-их година почела са каменим седиштима и структуралним елементима да би се подржала позоришна грађевина и машинерија, театрон је оставио дрвену структуру (Harrison and Liapis 2013: 169-170).

[34] Тен је са гребена ваљао огромну стену на грчке лађе, због чега га је, видевши то, Ахилеј пробо право у срце. Такође, Ахилеј је убио Кикна тако што га је ударио каменом у главу, тамо где је и једино могао да буде рањен (Grevs 1990: 557).

[35] Видимо да су у овом случају једни Атињани изабрали самоубиство, а други храм у којем су ипак на крају страдали. Тако се овај догађај може тумачити из угла хришћанског погледа на самоубиство, односно његове осуде овог чина, без обзира на то што тада још није постојала ова монотеистичка религија. Међутим, постоји и радикално крило хришћанства (у које, између осталих, спадају и св. Амброзије, Џон Дон, Жорж Бернанос) које одобрава самоубиство (Šreder 2002: 282-283). Једина група у старој Грчкој која је апсолутно забрањивала сусретање са смрћу посредством нечије сопствене руке су били Питагорејци. Они су веровали да је бити отеловљен казна, да је тело заправо затворска ћелија. Свршетак живота кроз чин воље био је покушај да се побегне из затвора. Богови не би гледали љубазно на ово, јер само они су могли да раздвоје тело и душу који су били неједнако повезани. Својевољна смрт је била увреда за богове, јер је преузета контрола од божанског. Стога, својевољна смрт је била неприхватљива у било којој ситуацији (Вид. Saari 2006).

[36] Хајдегер о овоме наставља: „Праг је главна греда која у целини носи капију. Та греда подупире средину у којој се двоје – спољашњост и унутрашњост – међусобно прожимају. Праг носи оно између. У поузданост тога између уклапа се оно што улази у то између и што из њега излази. Поузданост средине не сме нигде да попусти или нестане. Постављању онога између потребно је нешто што може да истраје и што је – у том смислу – чврсто. Праг, као постављање тога између, јесте чврст, јер га је бол скаменио. Но бол, који бива присвојен у камен, није се стврднуо у праг, да би се ту следио. Бол борави у прагу, истрајавајући као бол" (Hajdeger 1982: 187).

[37] Хајдегер је морао да отпутује у Санкт Гален у Швајцарској, северно од Алпа, с циљем да уреже руком текст на литографском камену. То је као да је он желео да усвоји стављање истине у камен, да постави чак и истину мишљења назад у нацртану тежину камена, да исцрта, да испише, оно што је најисправније на земљи. Као да би чак и слобода језика могла да буде прекинута каменом

Кадар из филма *Антигона*

У филму Данијел Хуилет (Danièle Huillet) и Жана-Мариа Страуба (Jean-Marie) *Антигона* (*Antigone*, 1992, сл. 4) главна протагонисткиња и родбински ликови улазе са стазе на сцену између позорнице и амфитеатра, виђену из дужег снимка са више детаља: налево је поглед на део пејзажа; надесно је огромно камење које се диже под правим углом у амфитеатар; право напред је мало дрво коприве (скоро једина жива ствар у филму) и са десне стране стаза благо нагнута уз брдо иза и далеко од позоришта. Између камере и ове ивице позоришта је права линија коју је формирало камење постављено на земљи, раздвајајући позориште/област позорнице од области „публике" (Byg 1995: 227). Светиње у Пеларгикону, Пеласгијском зиду или Пеласгијској тврђави коју су саградили Пеласгијанци након што су изравнали врх Акропоља, биле су обележене са граничним камењем. Пеларгикон и Акропољ је окруживао Микенски кружни зид који су Персијанци срушили 480. године п. н. е.[38] Из војне перспективе, добро утврђени Акропољ и Пеларгикон су изгледали као много одрживија и реалнија линија одбране - посебно с обзиром на чињеницу да су тамо били и утврђени дуго времена - пре него ефемернији зид који је на југу био оскудан насупрот Пеларгикона (Вид. Papadopoulos 2008: 31, 37, 39). Ако се сада вратимо на ону ранију причу о четвртом зиду

(Sallis 1994: 116). На једном од сусрета организованом у Erker-Galerie, и који је окупио познате ауторе и уметнике, Erker Treffen I, одржаном 1972. године, Хајдегер је приложио фразу сличну оној из његовог списка „Извор уметничког дела" на литографском камену како би пратио отисак италијанског уметника Ђузепеа Сантомазоа (Giuseppe Santomaso): „Суштина уметности је постављање-себе-у-дело истине" (Вид. Mitchell 2010). Хајдегер је такође био заинтересован за седам литографија-колажа баскијског скулптора Едуардоа Чилиде (Chillida).

[38] Персијанци су и на другој тзв. сцени порушили зид, када су у Термопилском кланцу нападали спреда Хелене. Занимљиво је да је друга група обишла Хелене, и нападала их и опколила са свих страна (Вид. Херодот 1988: 7.225).

у позоришту који представља границу између глумаца и публике, на примеру Акропоља је његова симболика снажна и огољена. Рушење његових зидова је у овом случају дословно, оно не прикрива тај осетљиви и суптилни однос. Стога је оно као такво својствено „театру рата", који својом суровом и транспарентном природом претходи суптилнијим позоришним формама.

## АКРОПОЉ КАО СВЕТИЛИШТЕ И КОНЦЕНТРАЦИОНИ ЛОГОР

У претходном разматрању видели смо трансформацију тзв. акропољске позорнице почев од 3500., тачније 1200. године п. н. е. па све до данашњих дана, где су у рушилачким походима бројне грађевине и споменици, попут реквизита, бивали рушени и потом подизани други. За време грчко-персијских ратова и ван ове главне сцене одигравале су се друге тзв. представе на копну и мору које су, сходно тумачењу театра рата, биле део ширег ратног подручја. Акропољ је за Атињане представљао највишу, најрањивију и најболнију тачку, и као грчко светилиште вековима је мењао изглед своје тзв. позорнице и реквизита на њој. У данашњем рестаурисаном облику, са рушевинама окруженим ауром светог, он представља релативно мало подручје са моћном симболиком која није ограничена местом и временом, као и контекстом. Тако је Јежи Гротовски 1962. године режирао представу *Акрополис* према истоименом комаду Станислава Виспијанског из 1904. године. У овој представи он је, као и Виспијански, Акропољ изместио из Атине и сместио га у Краков, на утврђено кречњачко брдо Вавел, „Акропољ Пољске". Из овог тзв. пољског Акропоља 20. века радња се премешта на „гробље племена", то јест реалност концентрационих логора. За разлику од атинског Акропоља који се налази на висини од 150 метара, Вавел је брдо висине 228 метара на којем се налази Краљевски дворац са оружарницом и катедралом у којој се одиграва радња у представи.

У ноћи Васкрсења статуе и ликови на таписеријама поново доживљавају призоре из Старог завета и антике. Ликови поново успостављају велике тренутке наше културне историје; али они не оживљавају фигуре обесмрћене у споменицима прошлости, него испарења и еманације из Аушвица (Flaszen 2002: 62). Време и географија се руше и стапају на Акропољу како фигуре излазе из старих таписерија на зидовима краљевског дворца и различите статуе оживљавају. Река Висла, изнад које стоји Вавел, чудесно постаје Скамандер древне Троје како класична и митолошка Грчка и модерна Пољска конвергирају у игри параболе о смрти и васкрсењу (Segel 1995: 192). Персијанци су на атинском Акропољу уништили статуе обезглављујући их и ломећи им руке, стопала, струк, помоћу секире и чекића.[39] Такође, може се направити паралела између ових статуа и надгробних споменика које су Атињани оборили и поново употребили како би поново изградили свој градски зид 479. године п. н. е. (Kousser 2009: 266). У крипти катедрале на „Акропољу Пољске" која је највећим делом саграђена у 14. веку, налазе се гробови краљева и знаменитих личности Пољске.[40]

У комаду Станислава Виспијанског, током ноћи Васкрсења сви библијски и Хомерови хероји на таписеријама, и многи надгробни споменици унутар катедрале, враћају се у живот у симболичкој поворци ме-

[39] Нека скорија истраживања показују да је деструктивност пљачке Персијанаца преувеличана, и да би то требало више приписати несрећном случају и каснијим акцијама Атињана. Оштећења делова тела који су осетљивији, као што су глава, руке и стопала, можда би могле да се припишу случајности. Међутим, то никако није могуће када је реч о струку који је један од најдебљих и најтврђих делова статуе, поготово што су на њима пронађени трагови удараца секиром и чекићем. Једно од објашњења је било то да су можда сами Атињани оштетили неке архајске скулптуре како би их десакрализовали пре сахране – њихово обезглављивање као форма „квазиритуалног 'убијања'". Ипак, чињеница да је штета на овим статуама праћена предвидивим обрасцима, и да се трагови обезглављивања подударају са оним на скулптурама јасно оштећеним од стране Персијанаца – као што су коре оштећене секиром на Акропољу – указује на то да је ово претежно дело варвара (Вид. Kousser 2009: 266).

[40] За време поделе Пољске, на дворац се често упућивало као на пољску некрополу – гробље на којем је пољска историја и пољско осећање националног бића лежала закопана у својој катедрали испод гомиле праха и времена. Виспијански је то вешто назвао „гробље племена" – фраза која је постала један од рефрена Гротовскове продукције (Romanska 2014: 93).

Сцена из Гротовскове представе *Акрополис*

дитеранског наслеђа (Вид. Kocur 2012). Фидија је на фризу Партенона приказао поворку од 400 Атињана који приносе богињи Атини дарове. У овој поворци се налазе и коњаници на разиграним коњима, као и фигуре волова и оваца који су били намењени за жртвовање. Иначе, током Панатенејског фестивала поворка грађана пела се до Атининог храма носећи јој дарове, а на њеном челу су ишла кола у облику брода. Фидијин фриз на којем је приказана поворка можемо посматрати као сториборд, као скамењене, односно заустављене слике тог догађаја. С обзиром на то да се овај сториборд налази на тзв. акропољској позорници, он представља коначну фазу процеса који тече од припремног сториборда као редитељеве скице ка извођењу на сцени, односно стварном кретању поворке на Акропољу.[41] На поетском врхунцу Виспијансковог комада Христ-Аполон се спушта у својим ватреним кочијама и размрскава катедралу (Вид. Kocur 2012).[42] То уништавање катедрале, за разлику од оног дословног паљења и уништавања храма на Акропољу од стране Персијанаца, јесте метафоричко, представља збир цивилизације и тестира њене вредности на камену темељцу савременог искуства (Вид. Flaszen 2002: 62).

У овом комаду катедрала је централно место где се одвија радња, док је на Акропољу то храм чијим паљењем се разрешава и завршава сукоб између

[41] Неки позоришни редитељи праве сторибордове као припремне скице за своје представе. Тако Роберт Вилсон често користи сторибордове у припремама за своје представе, и то почев од *Ајнштајна на плажи* (1976). Познато је да је Акира Куросава пре своје блиставе редитељске каријере желео да се бави сликарством, и да није успео да упише ликовну академију. Међутим, ту љубав и страст је он задржао, често правећи скице за своје филмове.

[42] Стари митови су подсећали Пољаке без земље да они још увек припадају Западној култури, и да им Васкрсење – такође и национални препород – неће бити дато, него да се мора постићи тешким радом (Вид. Kocur 2012).

Грка и Персијанаца. И у једном и у другом случају то је свето место, које је од посебног значаја за становнике, односно ликове у оба извођења. Искуство Гротовског је бескрајно суровије од Виспијансковог, и скоро век старе вредности европске културе се стављају на озбиљан тест. Гротовсков Акрополь неће видети Васкрсење Христа-Аполона, он је остављен иза, у спољном досегу колективног искуства (Flaszen 2002: 62).[43] Шупљи одливци у бронзи на налазиштима Акропоља указују на то да су бронзане статуе персијски освајачи третирали другачије од оних мермерних: оне су биле или однесене нетакнуте или третиране као метални отпаци (Keesling 2008: 50). У Гротовсковом *Акрополису* на средини просторије стоји огромна кутија, а метални отпад је нагомилан на њој: чункови различите дужине и ширине, колица са једним точком, када за купање, ексери, чекићи. Све то је старо, зарђало и изгледа као да је покупљено са отпада. Глумци постепено граде апсурдну цивилизацију, цивилизацију гасних комора, која се оглашава помоћу цеви за пећи обешених на жице или закуцаних за под (Вид. Flaszen 2002: 64). Овде то није више трајни камен - који су, додуше, Грци силом прилика скидали са једних објеката како би саградили друге – већ је то метални отпад који се може претопити, што су вероватно чинили и Персијанци са грчким бронзаним статуама са Акропоља.

На савременој позорници Гротовског то није више камена тврђава Акропоља, него гомила металног отпада, која ипак метафорично представља утврђење. Тај бедем, зид од метала је прошао трансформацију од компактног камена па све до метала разбијеног у комаде. Цеви за пећи и други метални отпаци користе се у представи као декор и као конкретна, тродимензионална метафора која доприноси стварању визије (Вид. Flaszen 2002: 75-76).[44] То је визија гасне коморе, мириса лешева, паљевине, пепела, дима, који испуњавају Аушвиц као логор смрти.[45] Тако се трансформација наставља даље у недоглед, сви ти елементи могу да формирају утврђење, бедем, бункер итд. Попут оних камених утврђења која су се у Првом светском рату трансформисала у тенкове, и у Другом светском рату се догодило нешто слично са бункерима. Наиме, немачки генерал Тео Хабихт (Theo Habicht) је 1944. године подигао у северној Француској прототип мобилног бункера, оваплоћења ове помахнитале хибридизације, док су у исто време немачки инжењери радили у својим арсеналима на моделу џиновског борбеног тенка, правог колоса величине зграде (Virilio 1994: 41). Иако је у Позоришту лабораторији Гротовски расподелио акцију кроз цело позориште и међу гледаоце, у *Акрополису* је одлучио да не буде директног контакта између глумаца и гледалаца. Глумци у овој представи представљају оне који су иницирани у врхунском искуству, они су мртви, представљају оне који су изван круга иницијације, они остају у току свакодневног живота, они су живи (Flaszen 2002: 63).

За разлику од тзв. акропољске позорнице, Гротовскова сцена је испуњена са јако малим бројем реквизита од којих свака има вишеструку функцију. О реквизитама, костимима и другим елементима Гротовски пише: „Постепеном елиминацијом било каквих доказаних вишака, проналазимо да позориште може да постоји без шминке, без аутономног костима и сценографије, без издвојене области представе (позорнице), без осветљења и звучних ефеката итд." Али, по њему оно не може да постоји без глумац-гледалац односа перцептивног, директног, 'живог' заједничког учешћа (Grotowski 2002: 19). Реквизите, као и костиме, дизајнирао је познати пољски сценски ди-

[43] У Гротовсковој представи се одвија борба Јакова са Анђелом и повратни ударац заробљеника, љубавни дует Париса и Хелене и подругљиво вриштање заробљеника, Васкрсење Христово и пећнице – цивилизација контраста и корупције... (Flaszen 2002: 62).

[44] Женеово фиктивно монументално позориште се налази на гробљу, или сасвим близу крематоријумске пећи с гордим нагнутим димњаком. То није мртво него живо гробље, то јест оно на којем су остали само споменици. На њему се наставља копање гробова и закопавање мртваца, и као у крематоријуму спаљују лешеви дању и ноћу (Genet 1971: 513).

[45] Гасну комору представља када за купање, једна од централних реквизита у Гротовсковој представи, која је истовремено брачни кревет (Hager 2016: 81). Када је такође сасвим обична када, али и симболичка када јер представља све каде у којима се људска тела обрађују како би се направили сапун и кожа (Flaszen 2002: 76).

зајнер Јосеф Шајла (Szajla). Колица са једним точком су средства која се најчешће користе у грађевини и за превоз робе, али их је у представи Шајла заједно са Гротовским претворио у мртвачка кола за превожење лешева, као и у тронове Пријама и Хекабе када су постављена насупрот зида. Такође, каду за купатило је окренуо на доле како би је трансформисао у олтар испред којег затвореник пева молитву. Када је, пак, реч о костимима, они су вреће пуне рупа које покривају гола тела. Рупе су обложене материјалом који сугерише на искидано месо, па тако гледалац кроз њих директно гледа у искидано тело. На главама глумци носе анонимне беретке, а на ногама тешке дрвене ципеле. Сви носе идентичне логорске униформе (поетску верзију правих униформи) које их чине идентичним бићима, и они нису ништа друго него мучена тела. Кроз своју сличност костими одузимају људима њихову личност и бришу препознатљиве знакове који указују на пол, старост и друштвену класу (Вид. Flaszen 2002: 64). У панатенејској поворци на Акропољу су се налазиле особе различите старости, пола и друштвене класе, али је свака од њих за разлику од Гротовскових ликова била обучена у другачију одећу по којој се и разликовала од осталих. Међутим, занимљиво је то да и Панатенејски фестивал прекорачује специфичну фестивалску прославу како би представио већу идеју, ону фестивала као отеловљења полиса или самог града. Он оваплоћује физички град у кретању поворке између периферија и његовог светог срца, и дефинише друштвени изглед града кроз укључивање учесника који су и млади и стари, мушкарци и жене, грађани и неграђани (Jenkins 2006: 106).[46] Износећи критике на рачун веристичког костима, Ролан Барт (Roland Barthes) истиче да се преко супстанце (а не преко облика и боја) проналази увек најскривенија историја: „Права историја људи налази се у 'месу' самих предмета, а не у њиховом површинском представљању" (Bart 1973: 99).[47]

Један велики део богате и бурне историје Акропоља се завршава 2010. године, која уједно означава и почетак његове велике реконструкције, и прву тзв. обнову великих размера после 480. г. п. н. е. У свом омажу Гротовсковом *Акрополису* под називом *Акропољ: реконструкција* из 2010. године, грчки редитељ Михаил Мармаринос је поставио питање које је Гротовски (и Виспијански пре њега) разматрао: Шта је савремени Акропољ? Мармариносов Акропољ посматра рушевине савременог Акропоља; фрустрације, тензије и друге драматургије кризе која је почела да трансформише урбану фабрику главног града Грчке (Вид. Hager 2016). Када данас стојимо на Акропољу и посматрамо његове рушевине, не можемо а да у неком тренутку не преусмеримо поглед на високе зграде које у подножју окружују ово свето брдо. Оне нам кваре утисак о мермерним остацима и рестауристаним деловима Акропоља али уједно представљају њихов контраст, што нам омогућује да спознамо истинску старост овог импозантног комплекса гледајући кроз његову хиљаде година дугу историју. Последњи кадар у филму Теа Ангелопулоса *Александар Велики* (*O Megalexandros*, 1980), када камера са брда непрекидно снима у круг зграде у подножју Атине, веома сликовито описује ову ситуацију. Преживели дечак који се на коњу претходно попео на стеновито брдо подсећа на оног Ејзенштејновог дечака са маском лобањом са краја филма *Да живи Мексико!*, на моћног весника ВЕЛИКЕ ОБНОВЕ.

[46] Велики број пољских компанија после Гротовског патило је од хипертрофије обреда (Вид. Cioffi 1999).

[47] У представи *Мајка Храброст* Бертолт Брехт је поводом костима изванредно објаснио да један добар одевни код, ефикасни слуга гестуса комада, искључује натурализам: сценски се не означава (означити: показати и наметнути) дотрајалост одеће износећи на сцену истински дотрајалу одећу. Да би се приказала дотрајалост мора да буде увеличана (то је сушта дефиниција онога што се на филму зове фотогеничност), снабдевена неком врстом епске димензије: добар знак мора увек да буде плод избора и наглашавања; Брехт је у појединостима изнео неколико неопходних операција за грађење знака дотрајалости: изванредна је његова домишљатост, минуциозност, стрпљивост у томе (обрада костима хлором, нагоревање боје, гребање бријачем, прављење мрља воском, лаком, масним киселинама, рупе, крпљење) (Bart 1973: 102).

**ЛИТЕРАТУРА**


Ajzenštajn, Sergej, *Montaža atrakcija: eseji o filmu*, Nolit, Beograd, 1966.

Barba, Eugenio (ed.) and Brook, Peter (pref.), *Jerzy Grotowski: Towards a Poor Theatre*, Routledge, A Theatre Arts Book, New York, 2002.

Bart, Rolan, „Bolesti pozorišnog kostima", *Pozorište*, 1-2, 98-104, 1973.

Bleeker, Maaike, Sherman, Jon Foley and Nedelkopoulou, Eirini, *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*, Routledge, New York and London, 2015.

Bouras, Charalambos, Ioannidou, Maria and Jenkins, Ian, „Acropolis Restored", *British Museum Research Publication*, no. 187, 2015.

Brecht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.

Brejzek, Thea and Lawrence, Wallen, „Subject, Site and Sight: Freud and Tschumi on the Acropolis", y: Claudia Perren and Sarah Breen Lovett (eds.), *Reverse Projections: Expanded Architecture at The Rocks*, 52-58, Broken Dimanche Press, Berlin, 2013.

Brook, Peter, *Prazni prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972.

Burkert, Walter, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1983.

Byg, Barton, *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1995.

Cioffi, Kathleen M., *Alternative Theatre in Poland 1954-1989*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1999.

Clausewitz, Carl von, *On War*, eds. and introd. Michael Howard and Peter Paret, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989.

Dinulović, Radivoje, *Arhitektura pozorišta XX veka*, Clio, Beograd, 2010.

Doerries, Bryan, *The Theater of War: What Ancient Tragedies Can Teach Us Today*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York City, 2016.

Dyer, Thomas Henry, *Ancient Athens: Its History, Topography, and Remains*, Bell and Daldy, London, 1873.

Eisenstein, Sergei M., „Montage and Architecture (CA. 1938)", y: *Assemblage*, 10, 111-131, 1989.

Flaszen, Ludwik, „Akropolis: Treatment of the Text", y: Eugenio Barba (ed.) and Peter Brook (pref.), *Jerzy Grotowski: Towards a Poor Theatre*, 61-79, Routledge, A Theatre Arts Book, New York, 2002.

Genet, Jean, „Neobične li riječi", *Mogućnosti*, 5-6, 510-517, 1971.

Grevs, Robert, *Grčki mitovi*, Nolit, Beograd, 1990.

Grotovski, Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Studio Lirica, Beograd, 2010.

Grotowski, Jerzy, „Towards a Poor Theatre", y: Eugenio Barba (ed.) and Peter Brook (pref.), *Jerzy Grotowski: Towards a Poor Theatre*, 15-27, Routledge, A Theatre Arts Book, New York, 2002.

Hager, Philip, „Acropolis Remapped: on a Democratic Politics of Resistance", *Synthesis 9*, 2016.

Hajdeger, Martin, *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982.

Harrison, George W. M. and Liapis, Vayos, *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden, Boston, 2013.

Херодот, *Херодотова историја I и II*, Матица српска, Нови Сад, 1988.

Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Howard, Michael, *Rat u europskoj povijesti*, Srednja Europa, Zagreb, 2002.

Izenour, George, *Theater Design*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1996.

Jenkins, Ian, *Greek Architecture and Its Sculpture*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.

Kaputa, Roman, „Ježi Grotovski – posle pozorišta", *Polja*, 284/285, 1982.

Keesling, Katherine M., *The Votive Statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Kernodle, George R., *The Theatre in History*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, London, 1989.

Kirby, Michael, *A Formalist Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1987.

Kocur, Mirosław, „Voicing Identities in the Ancient Greek Theatre and the Balinese Shadow Puppet Play",

Conference: Gender Music Voice, International Symposium, At Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft, September 2012.

Kousser, Rachel, „Destruction and Memory on the Athenian Acropolis", *The Art Bulletin*, Vol. 91, No. 3, 2009.

Krivanec, Eva, *Kriegsbuhnen: Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien*, Verlag, Bielefeld, 2012.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London and New York, 2006.

Levinson, Henry S., *Santayana, Pragmatism, and the Spiritual Life*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1992.

Mejerholjd, Vsevolod, *O pozorištu*, Nolit, Beograd, 1976.

Mitchell, Andrew, *Heidegger Among the Sculptors: Body, Space, and the Art of Dwelling*, Stanford University Press, Stanford, California, 2010.

Nash, Pete, *Mythic Rome*, Karnac Books, London, 2016.

Papadopoulos, John K., „The Archaic Wall of Athens: Reality or Myth?", *Opuscula 1*, 2008.

Pignarre, Robert, *Povijest kazališta*, Matica hrvatska, Zagreb, 1970.

Radice, Mark A. (ed.), *Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1998.

Regueiro, M., Stamatakis, M. and Laskaridis, K., „The Geology of the Acropolis (Athens, Greece)", *European Geologist*, 38, 2014.

Rehm, Rush, *Greek Tragic Theatre*, Routledge, London and New York, 1994.

Romanska, Magda, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in Akropolis and The Dead Class*, Anthem Press, London, New York, Delhi, 2014.

Roselli, David Kawalko, *Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*, University of Texas Press, Austin, 2011.

Rutsky, R. L. and Macdonald, Bradley J. (eds.), *Strategies for Theory: From Marx to Madonna*, State University of New York Press, Albany, 2003.

Saari, A. M. H., *The Many Deaths of Judas Iscariot: A Meditation on Suicide*, Routledge, London and New York, 2006.

Sadler, Simon, *The Situationist City*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.

Sallis, John, *Stone*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994.

Segel, Harold B., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automatons, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995.

Станиславски, Константин, *Систем*, Ultimatum.rs, Београд, 2016.

Šekner, Ričard, *Ka postmodernom pozorištu – Između antropologije i pozorišta*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1992.

Šreder, Pol, „Transcendentni stil: Breson", *Reč*, 65/II, 2002.

Вирилио, Пол, *Информатичка бомба*, Светови, Нови Сад, 2000.

Virilio, Pol, *Rat i film I - Logistika percepcije*, Institut za film, Beograd, 2003.

Virilio, Paul, *Bunker Archeology*, Princeton Architectural Press, New York, 1994.

Wiles, David, *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

*Владимир Арсић*

# НОВЕ ОБАЛЕ

Крајем марта и почетком априла у Београду је одржана занимљива манифестација:
*Београдска интернационална радионица ЧеховФест,* посвећена упознавању са начином рада Михаила (Мајкла) Александровича Чехова (1891-1955), глумца, редитеља и глумачког педагога. Пореклом Рус, рођак чувеног писца, Михаил Чехов је свој театарски пут освајао најпре у Санкт Петерсбургу и Москви, да би се затим добрим делом везао за Европу[1]: Берлин, Праг, Париз, Рига, Енглеска. Крајем тридесетих година прошлога века доспео је у Сједињене Америчке Државе где је његов педагошки рад оставио веома упечатљив траг.

Током одржавања ових театарских догађаја могли смо да видимо и неколике занимљиве представе, али и још важније, да присуствујемо практичним вежбама у оквиру којих је било могуће упознати се са примерима скрупулозне глумачке надградње према премисама које је поставио Чехов, овај, нажалост у нас недовољно познат ученик Станиславског, сарадник Вахтангова, Мејерхољда и Рајнхарта, учитељ читаве плејаде холивудских глумаца: многи са којима је радио направили су сјајне каријере.

Можда је и због свега тога сасвим природно што је ову одличну замисао реализовала баш глумица: Мара Радуловић, која већ више година живи у Бостону, бавећи се превасходно педагошким радом у оквиру дисциплине *глума и сценски покрет.* Била је предавач на Emerson College, Columbia College, Boston Conservatory, The Theatre School at DePaul University – Chicago, Dean College и другим. Обогаћена тим искуством, пожелела је да у Београду оствари замисао о *ЧеховФесту*. На срећу, наишла је на разумевање и спремност на сарадњу, како код образовних установа тако и у другим институцијама културе. Помагали су и бројни волонтери, без којих би ова корисна иницијатива била тешко остварива.

Међутим, понекад је донекле и пожељно да зачетник идеје не слути какве га све тешкоће чекају у реализацији неке племените намере: пред сликом могућих

[1] Од 1928. године, када је отишао из СССР-а.

препрека многи унапред одустају. Само упорни и снажни успевају, а најталентованији међу њима, уз мало среће, крче и нове стазе. Да је било другачије у многим сферама стваралаштва дивили бисмо се искључиво ремек делима античког доба, не усуђујући се да начинимо, ако не баш корак ка новом, бољем и лепшем, а оно бар какав скроман помак ка другачијем, истражујући и подвргавајући наш установљени смисао за естетски склад озбиљном преиспитивању. А то, често на први поглед и неопрезно препуштање обичној радозналости, већ је толико пута човечанству подарило многе изузетне резултате.

Уосталом, поред Фидије, Микеланђела и Родена, зашто не бисмо имали и једног Мура? Или, после Еврипида, Шекспира и Чехова, једног Бекета? То је она, малчице померена линија стваралачког процеса, уобичајено иначе, олако и најпре названа мање вредном, да би можда тек касније, неки британац ум снажним ауторитетом знања и проницљивости отшкринуо врата разумевању скривених, небројених путељака којима слободно шетају само понеки. Као да нема ничега необичног у томе што увек с тешкоћом прихватамо постојање оних ствари које су ван нашег видног поља.

Константин Сергејевич Станиславски се својевремено подухватио титанског посла: да кроз вежбе, психолошке анализе и проживљавања драмске ситуације у којој се лик из представе налази, а у складу са његовим карактером, дође до убедљивог глумачко-сценског деловања. Па иако се до тада већ појавио појам - редитељ, он најчешће ни сам није имао довољно потребног образовања да на друге педагошки делује (у позоришту су се редитељи бавили претежно организацијом представе), тако да је образованим теоретичарима углавном препуштено да мање или више успешно паметују само над конструкцијом драмског текста. Нико, наравно, није имао петље да стане на тај клизав терен који се зове: обука глумца. Још мање да покуша ту област да анализира, објасни и било какав програм систематизује. До тада млади глумци су једноставно опонашали старије, што вернији, сматрало се, утолико боље. Епигони су стварали нове; као да је пас узалудно покушавао да дохвати сопствени реп, мада је то посматраче све мање забављало. С времена на време блеснуо би по који таленат, стидљиво се опирући свеприсутном подражавању. Али то ипак није било довољно да се устајале воде узбуркају.

Случај је хтео да Станиславском, који је већ био у великој мери освојио глумачки занат и успешно се све више окретао режији, буду потребни другачији сценски актери. Па иако је, према тврдњи Дивињоа[2] „Од мајнингенаца, а нарочито од њиховог „драматурга" Лудвига Кронека, Станиславски усвојио, као основно гесло, правило да редитељ треба да има неограничену власт и да заповеда – не трпећи ничије мишљење - својим глумцима, својим инспицијентима и своме техничком особљу", он је упркос томе врло добро разумео која је уметничка трансмисија заиста нужна за успешно деловање позоришта. Без талентованог, театарски образованог глумца, све друго веома мало значи.

А таленат се бруси непрестаним усавршавањем.

Када се поново срео са бившим учеником Мејерхољдом, који је неколико година провео са својом трупом у провинцији истражујући и сам путеве којима би театар могао да иде, Станиславски је, видевши његову поставку *Тентажилове смрти,* Мориса Метерлинка, схватио како редитељ може „као од глине" да меси своје глумце, истовремено се на известан начин дистанцирајући од њих. Колико год да је поштовао Всеволода Емиљевича као уметника сјајне имагинације, и једнога од својих најбољих ученика, у његовом трагању за новом формом није видео јасан путоказ за развој глумачке игре.

*Проживети* лик који треба играти на сцени, користећи *афективну меморију*, не упадати у замку често сасвим површног *представљања.* Тако се после дугог истраживања, колебања и сумњи, полако почео да формира *Систем*, подржан најпре од најближих пријатеља и сарадника Владимира Ивановича Немирович-Данченка и Леополда Антоновича Сулержицког, да би му се касније придружили Евгеније Багратионович Вахтангов и многи други сјајни глумци, а међу њима и Михаил Александрович Чехов. Постепено је

[2] Дивињо, Жан, Социологија позоришта БИГЗ 1978., стр. 666

ствaран један нови канон, без премца у дотадашњем развоју позоришне игре; нека врста племените догме од које и данас с поштовањем почињу и они који ће једном израсти у најталентованије опоненте.

Млади Михаил Чехов се први пут срео са Станиславским у Санкт Петерсбургу почетком 1912. године, тада већ неко време члан *Театра Суворина*, чију је позоришну школу пре тога похађао од 1907. Наравно, био је одушевљен позивом да се прикључи Художественицима у Москви. Али и прилично забринут: да ли ће моћи да одговори високим захтевима тог новог позоришта? Оклевао је. О томе је једном приликом разговарао са Олгом Книпер Чехов, супругом свога стрица, великога писца Антона Павловича Чехова. Позната глумица га је питала:

„Зашто не желиш да дођеш у наше позориште?"

...

„Не усуђујем се (ни) да сањам о томе", одговорио сам искрено, без стида.

Книпер Чехов се насмејала и рекла: „Разговараћу о теби са Станиславским, дођи сутра."[3]

„У позоришту ме је дочекао сам Станиславски. Видевши његову величанствену фигуру и седу косу, престао сам да мислим и осећам.

„Веома нам је драго што имамо нећака Антона Павловича у нашем позоришту", рекао ми је Станиславски пруживши руку... Био је неизмерно шармантан и нежан.

„Па, сада ми прочитајте нешто од цара Фјодора", коначно је рекао.

Изненада сам пожелео да побегнем... Замрзнуо сам се, или боље: умро!.. Читао сам му одломак из *Цара Фјодора*[4], и монолог Мармеладова. Станиславски ми је рекао неколико похвалних речи и одлучио да сам примљен у Художествени театар... Била је то прелазна фаза између запосленог и уметника у трупи."[5]

[3] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов «Путь актера», Транзиткнига, Москва, 2006., стр. 7

[4] Драма „Цар Фјодор Иванович", Алексеја Константиновича Толстоја

[5] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 8

Присуство Михаила Чехова у МХТ-у[6] започело је улогом глумца без текста у *Хамлету*, као и одрпанца у сцени нереда. У тадашњим околностима није било никаквог попуста: играо је све што би му било понуђено. Упркос томе, Станиславски је пратио његов развој и посвећивао му доста пажње постепено га уводећи у почетке свога *Система*. Те године (1913.) започели су и покушаји да се експериментима у театру да снажнији оквир. Тако је настао Први студио МХТ-а. Наставу су водили Станиславски, Сулержицки и Вахтангов.

У позоришту су, наравно, одмах схватили да је Михаил Чехов рођак чувеног писца, многи су му на томе завидели, па и прилично отворено указивали на то да је ту, са њима у МХТ-у, због те везе. Чак му је и Вахтангов, са којим је иначе убрзо успоставио одличан однос, шалећи се рекао: „Да ниси имао чувеног стрица, никада не би направио каријеру у позоришту!" Ове, реске, бодљикаве шале нису ни мало пријале младом

[6] Назив МХАТ коришћен је после Октобарске револуције (Московски уметнички академски театар)

глумцу. Међутим, било је и забавних догађаја. Једном приликом, када су играли *Вишњик* (Михаил Чехов је играо Епиходова), гледалац из партера је гласно узвикнуо: „Ето ти њега! Замислите: сам пише, сам и игра!" Ова епизода је нарочито забавила Вахтангова.

Но, упркос тим пријатељским чаркама, постојало је озбиљно међусобно уважавање. Чехов је нарочито ценио редитељски рад свога пријатеља, сматрајући да се у тој области највише испољава његов таленат, његов „осећај одговорности лишен страха од јавности и могућег неуспеха"[7]. Било је корисно учити од уметника који дубоко промишља све што ради, са којим је могуће разговарати о свакој теми.

У МХТ-у није било уочљиве зависти, нити интрига: уведена је строга дисциплина, а свеприсутно око Станиславског примећивало је свако одступање. На једној проби, чувени Москвин[8], Олга Книпер и Михаил Чехов грешили су изговарајући своје реплике. Леденим гласом Константин Сергејевич им је саопштио да морају тринаест пута да понове текст! Понављали су као узнемирени, незадовољни школарци, а он је упорно и гласно бројао до тринаест! Личило је на немилосрдан начин упућивања актера како да се поштује позоришни труд, игра колектива и заједнички резултат. Као да је желео да им покаже колико театар мора свакоме од њих да значи; више чак и од сопствене каријере. У тим околностима требало се радом и правим резултатима доказати, што је изискивало огроман напор. Такав притисак није прошао без последица: психолошки склоп Чехова повремено је губио ослонац, стабилност. Мало је помагало то што је добио неколико улога на филму. Његова жена, Олга Книпер (иначе рођака и имењака супруге Антона Павловича Чехова), одлучила је да га напусти; блиски рођак Волођа убио се његовим пиштољем. Михаил се, растројен, тражећи излаз, окренуо јоги, психологији, философији. Много је читао, стекавши тако три важна „ментора": Чарлса Дарвина, Сигмунда Фројда и Артура Шопенхауера. И отпочео да живи два паралелна живота.

У својој књизи *Пут глумца*, он се сећа:

„Тражећи ослобођење од унутрашњег хаоса, обратио сам се професору психологије Челпанову (био ми је познат његов рад) и замолио га да за мене направи програм систематских студија из философије и психологије. Примио ме је нежно, слушао, пажљиво ме погледао и рекао: „Саветовао бих вам да се бавите питањима религије и одложите философију и психологију."

Његов одговор ме је разочарао и ја сам поново уронио у хаос..."

Пошто се пожалио на своје личне проблеме, Станиславски му добронамерно организује сусрет са психијатрима. Али њихов третман је озлоједио и разбеснео Михаила Чехова. Сматрао је да су потпуно бескорисни. Одлучио је да се сам избори са својим страховима и недоумицама. Вратио се раду на улогама.

Истовремено у руском позоришту се догађају изузетна превирања, наставља се трагање за другачијим стазама сценског језика. Велико поштовање је уживао Константин Сергејевич Станиславски, али иако га нису порицали, ишли су својим путем и Мејерхољд и Вахтангов, па и Таиров. Нарочито и скоро сасвим заборављени Николај Николајевич Јеврејинов[9], који је касније свој појам „театралности" наставио да развија у егзилу, у Француској; човек који је упорно понављао да позориште није „ни храм, ни трибина, ни школска клупа", и своје *вјерују* покушао да покаже пројектом *Освајање Зимског дворца*, 7 јула 1920. године, пред правим Зимским дворцем, уз учешће шест хиљада протагониста и око сто хиљада гледалаца! Млада држава је дала пуну подршку овој помпезној манифестацији.

Међусобна комуникација, колико год у тим данима захтевала доста напора, представљала је отшкринута врата свежим идејама и стални изазов новом реализму који је лагано ипак клизио ка одлучном непристајању на могућност другачијег погледа. Тај суптилни отклон од натурализма није заустављао остале, паралелне токове. Станиславски је с пажњом пратио

[7] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 31

[8] Иван Михаилович Москвин (1874-1946), један од најпознатијих глумаца, касније и директор МХАТ-а.

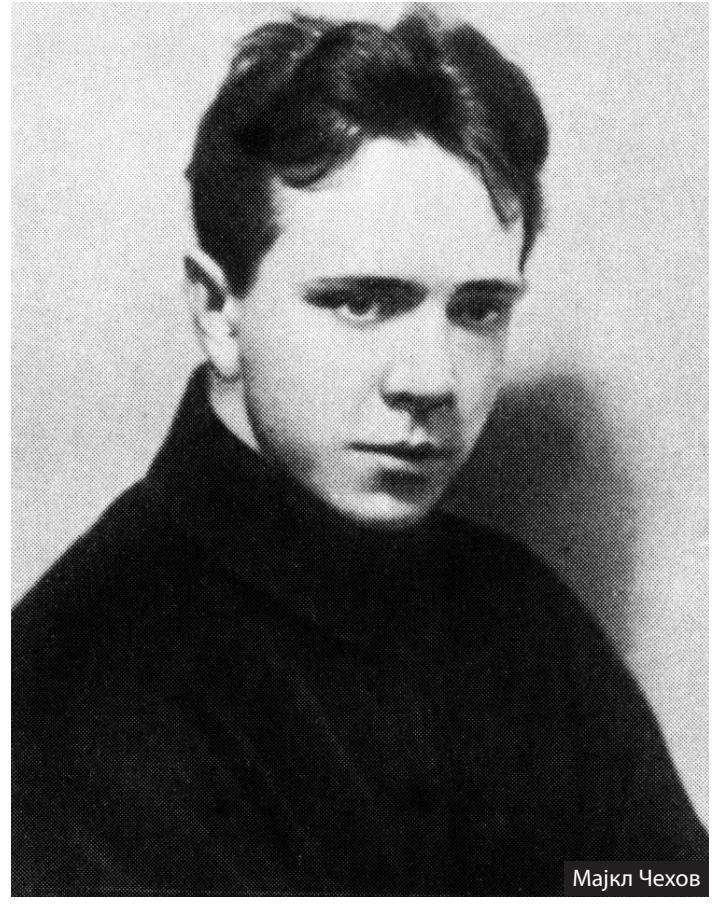
[9] У својој *Историји позоришта*, Чезаре Молинари га назива «најстрожим теоретичарем појма театралности».

шта други раде, хвалио неке резултате, изјавио чак да је Мејерхољд успео да стигне тамо где је он тек намеравао да дође, али сам није желео против својих основних постулата.

А било је сасвим разумљиво да ће и новоустановљени систем породити сопствене опоненте. Још 1913. у Паризу се састају Мејерхољд, Аполинер, Пикасо и футуриста Маринети, слажу се да су нови путеви увек и стална провокација, да је узнемиравање неизбежан начин представљања другачијих намера, а када једном нове форме заживе и буду прихваћене, биће потребно изнова их рушити. И ићи даље.

Разбарушено и, ван сумње, за многе веома заводљиво.

Није стога ни чудно што је Вахтангов, не одбацујући начин Станиславског, прилично брзо прихватао и неке претпоставке Мејерхољда. Таиров, међутим, који је са овим сарађивао још у некој форми експерименталног театра Вере Комисаржевске, у Санкт Петерсбургу, без много оклевања се потпуно разишао са њим. Сматрао је да је Мејерхољдов однос према глумцу заправо суров и на дуже стазе погубан. Градећи своје „синтетичко позориште" помало се подсмевао Мејерхољдовим принципима „биомеханике", не прихватајући чак ни то да је овај начин заправо „покренуо свест глумца о сопственом телу"[10]; овај му, наравно није остајао дужан, понекад чак и прелазећи границу доброг укуса. Али сва та узбурканост у односима театарских стваралаца, с почетка руског двадесетог века, нипошто не замагљује озбиљна достигнућа. Како заборавити описе сценског упризорења (другачије, уосталом, није ни могуће) *Мистерије буф,* Владимира Мајаковског, у сценографији Казимира Маљевича и режији Мејерхољда, у Театру музичке драме, новембра 1918? Или, по мишљењу многих најбоље редитељско остварење Евгенија Вахтангова, *Принцезу Турандот,* Карла Гоција, нажалост, сасвим пред крај једног живота потпуно посвећеног театру. Па, затим, прву поставку *Опере за три гроша*, Бертолта Брехта у Камерном театру у Москви, у режији Александра Таирова? Ти сјајни креативни до-



Мајкл Чехов

мети, упркос снажним неслагањима рађали су нове, значајне театарске подстицаје.

„Мејерхољд, очигледно по узору на италијанско и шпанско позориште XVII века које је особито волео, предлаже многа формална решења за постизање оног што ће Брехт касније назвати V (фау) ефектом, а што су руски формалисти, знатно раније, назвали принципом онеобичавања, поступком који омогућује да се „ствар истргне из аутоматизма посматрања".[11]

Како је сарадња постајала плоднија, тако је Михаил Александрович Чехов све више стицао поверење у Евгенија Багратионовича Вахтангова. Можда и стога што је веровао да је прави пут ка освајању највише вештине у позоришној игри постављен некако између строгих захтева Станиславског и слободе у театралности, како ју је видео Мејерхољд. Ту стазу је заправо градио Вахтангов и називао је „фантастични

[10] Всеволод Е. Мејерхољд, О позоришту, Предговор, Огњенка Милићевић, Нолит 1976., стр 51

[11] Драма, Нолит, Београд 1975, Предговор, Мирјана Миочиновић, стр. 18

реализам". А свога одушевљеног тумача и савезника, нашао је управо у Михаилу Чехову.

Но већ тада, почетком 1918. године, Чехов је направио први покушај самосталног деловања: организовао је студије глуме у свом стану. Његов начин је био извесна комбинација већ наученог уз додавање оних елемената које није у довољној мери налазио у студијима МХТ-а. Обавештен о томе, Станиславски је одлучио да посети свог ученика и упозна се са његовим начином обуке глумаца. Изјавио је да је задовољан и, бар јавно, показивао висок ниво педагошког разумевања чак и за оне процесе којима се сам није систематски бавио. Та особина, не баш честа у стваралаца, мада на први поглед делује пре као израз контроверзног него флексибилног карактера, с великим уважавањем је увек истицана када су његови бивши ученици говорили о њему.

Можда донекле и дирнут таквом широкогрудошћу учитеља, Михаил Чехов је у часопису *Горн*, објавио веома похвалан текст о *Систему* Константина Сергејевича, као и о студији *Рад глумца на себи.* Био је не мало изненађен када му је управо Вахтангов приговорио да о *Систему* сам аутор треба да даје објашњења, а не други. Нико се не би усудио да оспори суд Вахтангова о учењу Станиславског, нити су његове педагошке разраде *Система*, које су врло успешно проналазиле пут до ученика, биле под било каквим знаком питања, али Евгениј Багратионович као да је заборављао да би о том сјајном продору у педагогију глуме требало начинити какву студију, учинити је ближом и другим заинтересованима. То је, сматрао је, требало препустити самоме аутору; аутор се, међутим, још увек није одлучивао на такав корак. Дописивао је, исправљао. На срећу, овај неспоразум није помутио односе Чехова и Вахтангова. Наставили су да сарађују.

Константин Сергејевич Станиславски се није мешао у те распре, али је понекад, приватно, умео о деловању својих бивших ученика да говори и у прилично критичком тону. Није му било по вољи то што је Михаил Чехов све више нагињао театарском путу који је заговарао Вахтангов. Удаљавали су се. И мада ни у једном тренутку није изречено нешто лоше о великом учитељу, он сам је, у међусобном односу показивао жељу за дистанцом и почео да ословљава Чехова прилично формално, са „Михаило Александровичу", уместо „Миша", како је био већ уобичајио. Био је то јасан знак да је тешко могао да прихвати овај значајан степен независности који је један од његових истакнутих ученика управо освајао.

Али, у трагању за сопственим изразом, ученици су већ били довољно далеко. Самоуверени, спремни да на сцени доказују исправност својих театарских намера.

Вахтангов је већ био режирао *Принцезу Турандот*, представу која је очарала публику, а која је била највиши израз различитости између схватања Станиславског: „Моје представе су живот!", и симболистичких висина Мејерхољда, независних од било каквог укалупљивања.

„...Дао је (Вахтангов) све од себе да још једном подсети гледаоца: „Погледајте, ово је позориште, то није реалност као код Станиславског, а није ни подземље као код Мејехољда – то је само сочна театралност![12]"

Био је већ веома измучен болешћу, када је говорио Михаилу Чехову:

„Знате... сада могу да схватим било коју позоришну ситуацију, било коју сценску идеју тако лако као што могу узети књигу са полице."[13]

Чехов тада вредно ради: у студију Пролеткулта, као и у студију Фјодора Ивановича Шаљапина. Наставља и да игра. У режији Станиславског и Немировић-Данченка, тумачио је Хљестакова у Гогољевом *Ревизору.* Ова улога му доноси сјајна признања. Толика да се чак сматрало да се та рола и не може одиграти боље него што је то урадио Михаил Чехов, да је то узор разумевања пишчевих намера.

По смрти Вахтангова, 1922., Чехов преузима бригу о студију. Јасно му је да је оваквом позоришту потребан излазак у свет, упознавање са другачијим искуствима, проверавање постигнутих резултата. Гостују у

[12] Преузето са: Вахтангов, Е.Б. Художник и время, Сборник, из текста: О пет великих руских редитеља, Чехов М.А., Всероссийское театральное общество, 1984., стр. 203

[13] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов, „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 12

Риги, Талину, Немачкој, Прагу, Брну. Видевши његову игру, Карел Чапек је написао: „Његову глуму не могу да опишем. Чак и када бих до краја потрошио оловку, свеједно речима не бих могао да изразим ни један од његових наглих, нестрпљивих покрета, његове аристократске руке..."

По повратку у Москву, 28 јануара 1923. свечано је прослављена десета годишњица рада Студија. Међутим, та непрестана активност узела је данак: Михаил Чехов је исцрпљен, јављају се први знаци проблема са срцем. На захтев, добио је хиљаду златних рубаља за лечење у иностранству. Лето је провео у Немачкој, опоравио се, а потом приступио на спремање *Хамлета*. У рад са глумцима уводи и неке сопствене идеје. Први пут изводе се вежбе концентрисане пажње. По сведочењу актера, много су им помагале игре са лоптом.

Истовремено, Михаил Чехов као да грозничаво наставља потрагу за сопственим идентитетом: дружење са симболистом Андрејем Белим, који настоји да му приближи неке премисе антропозофског учења Рудолфа Штајнера упућује Чехова ка новој страсти: еуритмија, тај „видљиви говор", објављен десетак година раније на дискретан подстицај сликарке Маргарите Волошине[14], чини му се као могућ излаз из „немилосрдног канона" глумачке игре Станиславског, који се све време успешно шири.

Ипак и даље је глумац. После јавне генералне пробе *Хамлета*, А.В. Луначарски, му предаје диплому о додељивању звања заслужнога уметника. Михаил Александрович Чехов је на врху. „После Шаљапина, у Русији није било тако вољеног, толико поштованог сценског уметника.[15]" Константин Сергејевич Станиславски је, међутим, мислио да је Чехов играо прилично „хистерично". Годину дана касније, када је одржана премијера комада *Петроград*, Андреја Белог, строги учитељ је игру Михаила Чехова оценио као изузетну. О представи, која је иначе изазвала различита тумачења, није имао високо мишљење.

Недуго потом, јављају се први знаци озбиљнијег неслагања у МХАТ-у: Михаил Чехов, признајући велики значај доктрине Станиславског, тражи да се ипак истраже и другачији путеви сценског језика, не везујући се ни за одлична достигнућа Мејерхољда, који је, оставши доследан својим идеолошким ставовима, склизнуо у пропагандистичке воде, а у погледу форме углавном представљао опонента заједничком учитељу. Било је то театарски вешто уздизање једне снажне политичке идеје, али је, управо због тога, ипак ограничавало креативност уметника. Уз Константина Сергејевича су се сврстали готово сви старији глумци, док је уз ставове Чехова стао и сам Луначарски. Није то више била ни само линија Евгенија Багратионовича Вахтангова коју је требало следити; обогаћен нових искуствима Михаил Чехов је одабрао сопствени пут.

Почео је да пише аутобиографско дело *Пут глумца*.

Када се појавила, почетком 1928. године, књига је изазвала велико интересовање. Упркос томе, засенили су је други догађаји: јављају се и први знаци негодовања власти. Најпре дискретно, кроз једва приметне примедбе, да би све касније прерасло у оптужбе које се не могу тек олако игнорисати. Дириговано, као што то увек и свака власт ради када јој се неко макар и сасвим мало испречи на путу. Боравци Михаила Чехова у Италији постали су разлог да му се припишу ставови тамошњих фашиста који су чврсто држали власт већ неколико година. Луначарски је одбио да се сагласи са тим оптужбама, али то није много вредело. Незадовољан, Чехов подноси молбу да оде из трупе, али управа МХАТ-а молбу није прихватила. Он затим тражи да два месеца борави у иностранству, ради лечења. Овај захтев је, на миг са стране, уважен. У театру су избегавали да тумаче овај потез: то није било пожељно. А сасвим је било јасно да се ради о већ уходаном начину како се решити непоћудних.

Михаил Александрович Чехов обрео се у Берлину, главном граду Вајмарске републике која је тих година, упркос многим драматичним разликама између

[14] 1912., на једном предавању Р. Штајнер је упитао М. Волошину (од 1905. уз Р. Штајнера и његово учење) може ли се игром испричати нешто од онога што је говорио. «Мислим да се може отплесати све што се осећа», одговорила је. Неколико година касније настале су прве смернице за еуритмију.

[15] Преузето са: Фокин Павел Евгеньевич, Серебряный век.Портретная галарея культурных героев рубежа, XIX-XX vekov. Tom 3. S-Я, стр.2

политичких покрета разних одређења, доживљавала своју *златну еру,* период Густава Штресемана, најпре у улози канцелара (1923.), а затим до 1929. министра иностраних послова. То је било време извесне стабилности у којем је и економија после Првог светског рата започела благи опоравак. Таква ситуација значила је и могућност за поновни процват уметности.

Реализовани су бројни филмски пројекти, од којих и многи забележени као озбиљна достигнућа у историји ове уметности; у позоришту су стварали: Ервин Пискатор, који већ управља театром који носи његово име (Piscator-Bühne) и представља снажан концепт политичког деловања, Бертолт Брехт, који је свој марксистички ангажман дефинисао као *епски театар*, Макс Рајнхарт, већ славан и имућан са својим колосалним, помпезним представама, али и, парадоксално, оснивач правог, удобног, буржоаског камерног театра. Читава атмосфера чинила се Михаилу Чехову, као одлична шанса за учешће у неким позоришним збивањима. Можда је и стога у лето, када се изненада у Берлину састао са Всеволодом Мејерхољдом и Зинаидом Рајх, који су се из Париза враћали у домовину, прилично резервисано реаговао на понуду Мејерхољда да игра у његовом позоришту у Москви. Касније га је Зинаида Рајх, због тога, у једном писму чак љутито назвала и *издајником*.

Он је, међутим, преко свог заступника, већ био ступио у везу са Максом Рајнхартом. Договорили су се да сарадња започне улогом кловна Скида у *Артистену*[16], у бечком позоришту. Чехов је био прилично разочаран. Рајнхарт је желео да представе буду посећене и, наравно, величане и хваљене. У том тренутку није имао воље да се бави делима озбиљне драмске литературе. Очито имао је на уму и немачки језик којим се Михаил Чехов служио: тај ниво знања није одговарао значајним улогама. Хамлет у Немачкој, у том тренутку изгледао је недостижно.

Али, сарадња је настављена. Михаил Чехов вредно је учио немачки. Истовремено, настојао је да систематизује своја запажања о раду у театру. Коликогод поштовао свог бившег учитеља, Станиславског, он се све више окретао глумачкој самоконтроли кроз неку врсту подељене свести. О томе је слушао још сарађујући са славним оперским певачем Фјодором Шаљапином.

„Гледајући, на пример Шаљапинову игру, сумњао сам да он постоји на сцени у исто време на два начина и игра без насиља над личним осећањима... Његов син, мој пријатељ, Фјодор Фјодорович Шаљапин, потврдио је моје претпоставке. Он је добро познавао свога оца као уметника... Казао ми је: „У било којој узвишеној, креативној сцени, (он) никада није губио контролу над собом и увек је гледао своју игру споља."[17]

Сам Шаљапин је то објашњавао једноставно: „Ствар је у томе да Дон Кихот игра са мном, али Шаљапин хода иза њега и посматра ту игру!"

„Код Штајнера (Рудолф) сам наишао на назнаке подељене свести у великих уметника. Познато је, на пример, да је Гете имао способност да стално посматра себе споља, са свим својим искуствима (чак и у тренутку љубави!). Само Станиславски није директно говорио о томе. Али, он је често помињао „несвесно" у креативности, и можда се то може разумети као његово неизговорено размишљање о подели свести у креативном стању."[18]

Макс Рајнхарт је био веома радознао када је у питању начин рада Константина Сергејевича. Када му је Михаил Чехов рекао да се у МХАТ-у пробе за представу одржавају месецима, а да се сваке године начине само две или три нове продукције, он је само тужно одмахнуо главом: „Ми, Немци, имамо другачији метод."

После извесног времена дошло је и до сусрета ове двојице значајних театарских стваралаца. Стицајем околности Михаил Чехов нашао се у центру тих збивања: некадашњи ученик Станиславског и актуелни сарадник Рајнхарта желео је да сусрет протекне у тону разумевања и чак, могуће сарадње. Помало и страховао од првог утиска када се буду поздрављали

[16] Ова реч означава артисту, извођача у циркуском програму. О представи ,иначе, нема других података.

[17] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов, „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 81

[18] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов, „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 82

горостасни, аристократски Станиславски и онижи, не баш изгледом упечатљив Рајнхарт. Међутим, спретни Рајнхарт је читав догађај организовао веома вешто, тако да је, упркос језичкој баријери, све протекло у учтивим изливима поштовања и међусобног уважавања. Према Константину Сергејевичу су се понашали као према каквом изненада придошлом кнезу. Био је искрено дирнут толиком пажњом.

Са Станиславским се Чехов састао неколико пута, током његовог боравка у Берлину. Учитељ му је чак и читао неке делове из своје књиге *Рад глумца на себи*. Били су то лепи, помало сетом обојени сусрети. Па опет, бившем ученику се чинило да јасно види како се полако одваја од тих времена, да плови другим, непознатим, али узбудљивим водама. Привлачила га је та неизвесност иза које се помаљала потпуна слобода делања, неспутаност, могућност бескрајног истраживања. О мање светлој страни те медаље, тада није било вредно размишљати: сусрети са Станиславским и Мејерхољдом, иако ни мало нису били прожети неразумевањем или нетрпељивошћу, учврстили су Михаила Александровича Чехова у уверењу да не би требало да се враћа у Москву, том познатом, чак предвидивом животу. Немачки филм му је пружао шансу, а веровао је да се пред њим већ назиру и друге, бројне, праве рајске прилике.

Али, као уметник другачијег сензибилитета, различите школе и промишљања о глумачкој вештини, није могао а да не уочи и многе детаље који му нису одговарали.

„Две године сам могао да посматрам рад Рајнхарта. Он је био последњи представник позоришта „Божјом милошћу". Објективно познавање сценских закона и техника глуме било је страно његовој надахнутој души. Суптилан укус, богата машта и бриљантна театрална фикција развили су код њега посебне навике и технике. Увек их је користио, не схватајући њихово значење и не могавши да их проследи другима. Немогуће је пренети оно што не разумете, немогуће је пренети елементарну снагу талента, могуће је пренети само школу. Али, Рајнхарт није створио школу. Знао је како сјајно да покаже глумцу, да игра његову улогу пред њим, да му говори текст. Али, да би понудио глумцу техничка средства за постизање жељених резултата, он то није могао... Радио је интуитивно."[19]

Михаил Александрович Чехов почео је да размишља о промени. Париз му се учино као најпогоднije место: уметност је била на цени, а град је био пун руских досељеника, претежно из племићких кругова. Међу свим тим Русима био је и приличан број глумаца. Таква атмосфера деловала је обећавајуће.

„Насупрот разумним саветима драгих људи, одлучио сам да напустим Рајнхарта и све могућности које су ми се отвориле на немачкој позорници... Већ сам се видео у друштву уметника, писаца, како жестоко расправљамо о идеји „новога театра". Сви као да су чекали ту прилику и сада ће употребити свој таленат, енергију и знање да овај подухват успе. Мој стан у Паризу постаће центар узбудљивог, културног живота!"[20]

Када се у Берлину случајно појавио пријатељ Михаила Чехова, који је живео у Прагу, са много жара почео је да га убеђује да ће нова чешка република имати слуха за један снажан, театар класичне драме и комедије. Париз може и да причека. Његов амбициозни пријатељ је настојао да га увери да је и сам председник Томаш Масарик заљубљеник у позориште и да подршка са највишег места сигурно не може да изостане. Начињена је калкулација, позамашна за то доба, подупрта „сјајним именом Чехова" и упућена председничкој канцеларији. Пријатељ се вратио у Праг, а Чехов је у Берлину нестрпљиво чекао одговор. После неколико недеља стигло је учтиво одбијање. Није било новца за такав подухват.

Међутим, Париз је и даље очекивао уметнике који су у стању да донесу нешто свеже, нешто ново.

Михаил Чехов тако се нашао у граду светлости.

Нека познанства и препоруке помогли су му да се одмах окружи руским глумцима. Било је то велико охрабрење за све те људе који су годинама чекали своју шансу у француској престоници. Врло брзо, Чехов је одлучио да одустане од намере да први пројекат

[19] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов, „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 83

[20] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов, „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 90

буде *Хамлет*, већ се окренуо *Дон Кихоту*. Истовремено пажљиво се упознавао са париском позоришном сценом. Све што је видео изгледало му је површно, чак неозбиљно; била је то извесна гаранција да би морала да буде прихваћена „дубина и снага" коју собом носи руски театар.

Али, његово присуство у Паризу није пролазило неопажено: убрзо су му пришли неки „представници руске емиграције", помпезно говорили о стварању „руског позоришта у изгнанству", о везама које би могле финансијски да помогну, упознавали га са америчким милионером, који је хладно рекао да га позориште уопште не занима, што се односило и на остале код којих су га представљали. Више је трошио времена на ту врсту узалудног друштвеног ангажмана него на праву припрему *Дон Кихота*. Када је дошао тренутак за реализацију сценографије и костима, обратили су се чак и Ротшилду. Добили су хитар одговор: Ротшилд није заинтересован да финансира театар.

Куле су се рушиле једна за другом, као и снови о париским могућностима. У последњем тренутку укључила се породица Висоцки, али новчани прилог није био довољан за продукцију *Дон Кихота*! Чехов је одлучио да начини пантомимску представу са темом руске бајке. Све је припремано у журби, па ни резултат није био блистав. Критике су биле поражавајуће. Михаил Чехов је захвалио глумцима и рекао да више нема могућности да их плаћа. Међутим, глумци су се солидарисали са њим: предложили су да играју бесплатно док се ситуација не преокрене. Измењен је репертоар, играли су неколико драматизованих прича Антона Павловича Чехова и *Дванаесту ноћ* (Богојављанска ноћ) Вилијема Шекспира. Па ипак све то није било довољно.

„Руске публике у Паризу није било довољно да би се одржало стално позориште. Будућност је била мрачна. Више није било ни енергије да се размишља о новим почецима... Сада сам био потпуно свестан грешака свог донкихотовског идеализма, али сам такође схватио и релативно ниске захтеве позоришне публике. Што даље од руске границе, то је депресивније бити руски глумац... Моју енергију заменила је апатија, а круг интереса се сузио. Шах је постао једина ствар која ме занима. Ишао сам на париске турнире... Посетио Аљехина и са жаром пратио његову игру са Бернштајном."[21]

Истовремено у Михаилу Чехову је, упркос недаћама, расло позоришно самопоуздање, а „разумевање глумачке технике и педагошких могућности, обликовало се и учинило јасним".

„Чињеница да је у мојој свести (или боље речено: подсвести), моје дугогодишње искуство... само формирано у систем, навела ме је да верујем да је (све то) засновано на истинитом, органски истинитом. Ништа нисам измислио, нисам имао рационалне спекулације, нисам створио вештачку везу између делова – хармонија је настала сама од себе. Постао сам заинтересован за процес који се десио у мени, почео сам да га пратим строго га штитећи од интервенције разума. Али, никакве записе у том тренутку нисам направио."[22]

Па ипак, немогуће је избећи оцену тих давних париских дана, коликогод их се Михаил Чехов невољно сећао.

„Шта сам изгубио у Паризу? Новац и претеране амбиције. Шта сам добио? Могућност самокритике и склоност промишљеној акцији. И мој живот се, као што се често дешава, променио и споља и изнутра. Почео је период успеха."[23]

Убрзо је стигао позив из Риге, од директора руске драме: желе Гогољевог *Ревизора,* са Михаилом Александровичем Чеховим у улози Хљестакова! Био је врло задовољан: Рига је, уосталом, и представљала његов први излазак из земље; чаробна, весела Рига, која је свим силама имитирала Париз, у којој је провео неке дане младићке разузданости, играо на сцени са таквим жаром да је, чинило се, његов наступ био заувек запамћен. И, најзад, Рига са бројним Русима, којима је ту био дом, али који су сваким делићем свога бића знали ко су, одакле потичу.

[21] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов, „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 96

[22] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов, „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 97

[23] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов, „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 98

И сада, дочекан је како доликује: читава делегација била је присутна да поздрави великог уметника. Блескали су блицеви, говорили су угледници. Чехов је био ганут.

На пробама *Ревизора,* потпуна концентрација; представе су одигране са сјајним ентузијазмом. Гостовања и у другим градовима Летоније (Латвије). Свуда успех. Двема представама (различитим) су, игром случаја, чак присуствовали и Шаљапин и Рајнхарт. Велики певач је своме сину похвалио игру Чехова: „Чипкасто ткање, кучкин син!" Рајнхартова оцена је такође била ласкава, мада не и тако сочно изречена.

Од директора летонског државног позоришта понуђено му је стално место редитеља и глумца. Тако је Рига лако заменила Париз. Ту је могао да испуни један од својих снова: да ради *Хамлета.* Иако је Чехов играо на руском, а остали глумци на латвијском језику[24], то није умањило вредност представе, у Риги су углавном знали руски. Затим је на ред дошао *Иван Грозни* Алексеја Константиновича Толстоја. Била је то такође веома захтевна улога. Михаил Чехов се сетио једне инструкције Константина Сегејевича Станиславског: „Кад играте зло (у човеку), потражите где је он добар!"

„Мој Грозни се показивао и као љубазан. Што му је смрт била ближа, постајао је страшнији споља, али му је душа више жудела (за животом), а гледалац је желео да помогне овом осуђеном старцу. Његов бес, постао је крик ужаса због неизбежне смрти. Кроз слику Грозног, видео сам целу представу као дугачак процес умирања. Окрутни краљ претворио се у беспомоћног човека, старац у бебу. У последњој сцени његово тело је постало прозирно, руке, ноге, врат, све је (то) постало слабо, а очи су се раширile као у уплашене бебе. И чудно: време се смирило на сцени (као да се сасвим успорило) када му је (најзад) пришла смрт... У тренутку инспирације (односно одустајања од сопствене личности) зрачењем, глумац може својој публици пренети све што и он сам жели, (намере) аутора драме и заједнички створену сценску слику. "[25]

Насупрот уобичајеном начину Михаил Чехов је, имајући сву власт над пројектом, за улогу Годунова узео глумца којем су до тада додељивали углавном мање, чак трећеразредне улоге. Као да је то био мали рефлекс његовог некадашњег ангажовања у време када је Станиславски постављао Молијеровог *Уображеног болесника.* Желећи да малчице пробуди свест о сопственим могућностима код неколицине потцењених глумаца, он је створио малу заверу говорећи им о томе да „Качалови и Москвини играју шта желе, узимају најбоље улоге, а ви им се тихо и кукавички клањате у ходницима позоришта!" Свој говор он је, ради потпуне конспирације, одржао у тоалету за мушкарце, када су се одједном отворила врата и пред њима је стајао и растом горостасни Станиславски.

„Злоћудна, метерлинковска тишина владала је у тоалету. Долазећи к мени Станиславски је дуго и у тишини гледао у моје бело, прћасто лице... Онда ме је узео за оковратник јакне и лако подигао у ваздух. Када су ми очи биле близу његовим, рече тужно и уз уздах: „Ти си чир нашег позоришта." Спустивши ме на под, полако је отишао.

Од тада, дуги низ година, више нисам гајио *револуционарне* намере. Тек сада, у Риги, тај осећај се јавио опет, па сам покушао да учиним племенито дело."[26]

У тим околностима Михаил Чехов је добио могућност да отвори и своју глумачку школу. Као странац није званично стајао на челу те установе, али су му биле одрешене руке. Радили су вежбе, етиде, импровизације. Међутим, глумци су сматрали да се тај радни процес може некако и систематизовати, па је Чехов најзад почео да прави белешке о свом раду, што је касније резултирало и књигом о техници глумца. Овај посао га је испуњавао задовољством. Но претерана активност имала је и своје озбиљне последице: јавили су се поново проблеми са срцем. Доспео је у болницу. И из болесничке собе настојао је да настави са радом. Постављао је оперу *Парсифал.* Био је то још један успех, још један подстицај.

За кратко. У Летонији се догодио пуч. 15 маја 1934., на власт су дошле пронацистички оријентисане снаге

[24] У Летонији или Латвији (оба имена су у употреби) свој језик зову: latviešu valoda.

[25] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов, „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 99

[26] Преузето са: RuLit, Михаил Чехов, „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., стр. 100,101

Карлиса Улманиса. Странци су намах постали непожељни. Све више су се јављали и гласови који су тражили да Михаил Чехов буде „одмах уклоњен" из њихове обновљене земље. Руска драма, која је до тада имала одличне резултате, била је озбиљно угрожена.

У августу 1934. године, породица Михаила Чехова напустила је Ригу.

На њихову срећу, већ неко време је један берлински импресарио очекивао одговор Чехова на понуду да гостује у Америци са представом *Ревизор*. У Паризу је требало да се окупи трупа. Међутим, због болести, породица Чехова одлучује да се најпре иде у Италију, како би се његово здравствено стање поправило. Опоравак није ишао брзо, али упркос томе он је одлучио да се што пре иде у Париз, а затим даље.

У Њујорк су стигли 1935. године.

Њујоршка турнеја је била потпун успех. Можда делимично и стога што су многи памтили сјајно гостовање МХАТ-оваца из почетка двадесетих година. Уосталом, колико год се Чехов трудио да следи сопствени пут, било је неизбежно (а у извесном смислу и корисно) да се његов уметнички почетак везује за овај сјајан ансамбл. У Америци су већ боравили Марија Успенскаја и Ричард Болеславски[27], који су прошли школу Станиславског у Москви. Већ 1923. Болеславски је основао Театарску лабораторију, којој се убрзо прикључила Успенскаја. Како до тада у Сједињеним државама није постојала школа која би образовала глумце, интересовање је било велико. Тај образовни процес, у којем је Болеславски инсистирао на основним премисама метода Станиславског, прошли су Харолд Клурман, Ли Стразберг, Черил Крафорд, Стела Адлер и други. 1931. Харолд Клурман је носилац идеје о оснивању Групног театра, неке врсте ансамбла комуне, којој се прикључују многи, али после неког времена јављају се и недоумице и различити приступи методској глуми. Ли Стразберг је, нарочито, био заговорник строгог придржавања процеса проживљавања кроз емотивно памћење, иако у том тренутку није имао водећу улогу у групи.

1934. године Стела Адлер и Харолд Клурман, сазнавши да ће Константин Сергејевич Станиславски боравити у Паризу, одлазе у *град светлости* како би из прве руке сазнали што више о чувеном *Систему*. Тих година, Станиславски је, руковођен огромним искуством, у извесној мери ублажио већ уобичајено становиште о свом дефинисаном начину проживљавања улоге и приближио се потреби да се и глумчева машта користи што више у осмишљавању игре на сцени. По повратку, Стела Адлер се потпуно разишла са Ли Стразбергом о томе на који начин обучавати глумце. Засновала је сопствени метод којем су се приволела многа, касније веома позната имена. Марлон Брандо је чак изјавио да га „Стразберг није научио ничему, а за све што је научио захваљује Стели Адлер".

У тако узбурканим театарским околностима, Михаил Чехов је наишао на врло добар пријем. Понуђено му је да остане у Америци. Међутим, искрсла је нова могућност која му се учинила повољнијом.

„Године 1936. г-ђица Беатрис Страјт (Beatrice Straight) отворила је у Енглеској (Девоншир, Дартингтон Хол) позоришну школу, која је, према њеној замисли, требало да прерасте у театар. Тамо сам, као руководилац школе, имао прилике да извршим низ драгоцених експеримената."

„Чини се да је још увек лабораторијска и педагошка активност Чехова у Дартингтон Холу једна дивна и тајанствена бајка. Јединствена епизода „идеалног" Дартингтона, где су скоро три године Чехов и његови ученици имали прилику, без бриге о било чему, да се фокусирају искључиво на свој рад у том средњевековном замку, у крилу природе, има и своју „драматичну" страну. Чеховљев студио, укључен у Дартингтонску утопијску идилу, био је изван сваког професионалног театарског контекста. Има разлога да се верује да је позитивно искуство Дартингтона било много израженије као резултат лабораторијских и теоријских активности самог Чехова, него у стварним практичним постигнућима студијског тима, који су веома контроверзни и прилично скромни."[28]

[27] Ричард Болеславски, некадашњи члан МХАТ-а, дошао је 1922., док је Марија Успенскаја остала у Њујорку после гостовања овог позоришта 1922-1923. године

[28] Из ауторског сажетка докторске дисертације „Театр и театральная система Михаила Чехова", Кириллов, Андрей Александрович, Санкт-Петербург 2008., стр. 21

„Школа је уочи рата била премештена у Америку[29]. Тамо је постала професионално позориште („Chekhov players"). Пошто је одиграо неколико представа на Бродвеју, театар је кренуо на гостовања широм Америке, као пионир нових принципа позоришне уметности. Рад младог позоришта је, међутим, прекинут готово на самом почетку - рат је из ансамбла одвео на фронт многе младе глумце из трупе. Експерименти су се наставили, још неко време са бродвејски глумцима, али ускоро је и међу њима већина морала да оде на фронт."[30]

Америка је поново довела у везу Михаила Чехова са Сергејем Васиљевичем Рахмањиновим. 1931. године видели су се у Француској, када је Чехов још увек имао жељу да створи ново руско позориште. Дошао је по савет код великог композитора, како да усагласи драму и музику.

„Знате", рекао му је Рахмањинов „музика и драма... Ако то није (правилно) повезано, није добро."

Међутим, тих година у Паризу, тако амбициозан пројекат остао му је недоступан.

У Њујорку је Чехов желео да постави *Сорочински сајам*, Модеста Петровича Мусоргског. И овога пута обратио се Рахмањинову. Опет је добио одличне савете како радити са певачима који истовремено треба да буду и убедљиви глумци. Указивано му је на начин извођења Фјодора Шаљапина, кога је велики композитор изузетно волео и уважавао. Резултат је био врло упечатљив. Том представом је отворена сезона 1942/43. у New Opera House.

Но, упркос озбиљним успесима, биле су то прилике у којима се Чехов тешко сналазио. Рат је утицао да мора да затвори своју драмску школу, новоотворено позориште је, пак, деловало веома кратко. Био је без посла.

„Сергеј Васиљевич (Рахмањинов), пошто је сазнао за то (а да ми није рекао ни реч) почео је да брине о мојој даљој судбини. У то време био је у Холивуду. У својој неограниченој љубазности, Сергеј Васиљевич није штедео ни труда ни времена све док мој долазак у Холивуд није био обезбеђен... И неколико пута, већ болестан, распитивао се о мојој позицији. Чекао сам тренутак када бих лично могао да му захвалим за незамисливу услугу коју ми је учинио, али убрзо је умро. Неколико дана пре смрти, послао сам му поздраве и букет црвених ружа. Захвалио сам му у мислима када сам пољубио његову хладну, лепу руку у малој руској цркви."[31]

У Холивуду се окренуо филму и подучавању будућих глумаца. Они који су већ имали неко искуство желели су своју вештину што више да усаврше. Чинило се природно да то покушају и уз помоћ човека који је готово од самог почетка учествовао у стварању чувеног *Система*, Константина Сергејевича Станиславског. Тако је Михаил Чехов значајно утицао на развој Ингрид Бергман, Гарија Купера, Грегори Пека, Мерилин Монро, Јула Бринера, Ентони Квина, Џоане Мерлин (која је и наставила да подучава на његов начин) и многих других. Елија Казан, у својој глумачкој фази, такође је неко време похађао његову школу.

Изгледало је да живот опет тече мирно и предвидиво.

Даљина, време, и усплахирена трка за успехом и новцем, лако рађају површност; тако су полако и неправедно могла из сећања да избледе имена Владимира Ивановича Немировича-Данченка, Леополда Антоновича Сулержицког, Всеволода Емиљевича Мејерхолъда, Александра Јаковљевича Таирова, Јевгенија Багратионовича Вахтангова... Русија их је, истина, памтила, понекад и упркос околностима, нарочито онда када нека сећања нису била сасвим пожељна; али свет на западу је другачије видео те давне слике. Чак је и Макс Рајнхарт, иако присутан у Америци, мерен другачијим аршином. Михаил Александрович Чехов, прекрштен у Мајкла, као да је желео да покаже да није заборавио. Наравно, и он је, као и сви, прошлост проматрао из сопственог угла, објективност није баш увек кориговала његову разбарушену мисао, али сви су ипак имали своје место на сплаву којим је опловио позоришну планету. И он је, после тог дугог путовања, 1942. године одлучио да уобли-

[29] У Америку су отишли 1939. године

[30] О техници глумца, Михаил Чехов, превод Анђелија Поликарпова, стр. 3 (према књизи објављеној у САД 1946. Године)

[31] Преузето са:RuLit, Михаил Чехов „Путь актера", Транзиткнига, Москва 2006., Воспоминание о Рахманинове, стр. 111

чи, систематизује своје учење (на енглеском) у књигу која, нажалост, није објављена до 1991. године![32] Ревидиран текст (на руском језику) касније је назвао *О технициу глумца*. Била је година 1946. Две стотине примерака је послао универзитетима и разним театрима у Америци.

Нико му није одговорио.

Том сјајном Хљестакову, бриљантном Хамлету, једном од најталентованијих ученика Станиславског, странцу номинованом за награду *Оскар* за улогу доктора Брулова у Хичкоковом филму *Очарани,* садругу многих сјајних, посвећених уметника који су мењали представу о позоришту на почетку двадесетог века, несебичном учитељу самоконтроле у сценској игри.

Ни у родној земљи није био пожељан.

До самог краја.

Умро је 1955. године у Холивуду.

* * *

Често несхваћен, олако оспораван као једноставан подражавалац учења Константина Сергејевича Станиславског, Михаил Александрович Чехов је своју одисеју завршио у земљи чији језик није могао да савлада до перфекције, чија је правила игре тешко усвајао, али је у историји америчког, руског, па и светског глумишта ипак оставио неизбрисив траг. Веома дуго „завиривао" је у театарски стваралачки процес, трагао за различитостима, глумце подстицао да буду костваоци представе, а не само пуки „извођачи позоришних радова". У први план је истицао имагинацију, која је основа сваког креативног делања, али никада не занемарујући могућности глумчевог тела; напротив, кроз разне захтевне дисциплине, јогу и одговарајуће физичке вежбе, стварала се симбиоза психолошког стања и телесне спремности да на сцени понуди најбољи одговор. Његово учење о *фантастичном реализму* заснива се на једноставним, практичним упутствима: како себе довести у стање најефикаснијег испољавања тананог осећаја за глумачку игру, а истовремено, делом остати изван тог процеса како би могао да буде пажљиво контролисан. То привремено стање подељене свести могуће је постићи, сматрао је, примењујући не превише компликоване технике. Уосталом, све поуке које нуди Чехов, делују једноставно, могуће и приступачно. Једино таленат представља нешто што се подразумева. Не постоји техника, а ни учитељ који лишене талента подучава како га стећи. Способност за испољавање креативног делања, када је већ уочена, може се само обазриво усавршавати. Па и то је процес пун неизвесности, који не даје обавезно и жељене резултате.

О свему томе говори нам Михаил Чехов, смирено, промишљено, са искуством које се мора дубоко поштовати.

Многи тек сада откривају његов свет, пун маште и трагања за метафизичким стазама; свет у којем фантазија и самоконтрола шеткају лавиринтима живота без драматичних сукобљавања, свет стварања у којем се о циљу углавном може само сањати, али до кога се веома тешко или чак и никада не допире.

Упркос том сазнању, талентовани и даље одважно плове огромним, неистраженим морима.

Уздају се да их тамо далеко, негде иза видика, сигурно чека нека нова обала.

Преводи цитата са руског: Драгана Арсић

[32] Из ауторског сажетка докторске дисертације „Театр и театральная система Михаила Чехова", Кириллов, Андрей Александрович, Санкт-Петербург 2008., стр. 18

*Алексеј Арсењев*

# РУСКА ЕМИГРАЦИЈА У СРБИЈИ

*Скраћено из ширег излагања 2019.*

Гоњени исходом и последицама грађанског рата, избеглице из Русије стижу на Балкан у таласима, од 1919. до 1924. године. Крајем 1921. године у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца их је доспело око 42.000.

Заостала и у ратовима разорена млада Краљевина СХС примила је руске избеглице гостољубивије од било које земље Европе, и у оквирима својих могућности, пружила им потпору и уточиште. Томе су допринели предусретљивост младог православног монарха, краља Александра Карађорђевића, јерарси Српске православне цркве и утицајни представници српске интелигенције. Пружајући привремено уточиште избеглицама из Русије, Срби су одавали признање тој земљи за савезничку подршку у рату са агресорима.

Најбројнија руска скупина од око 10.000 људи, настанила се у Београду, који је тада бројао свега око 110.000 становника. У повољнијем положају затекли су се универзитетски професори, инжењери, хирурзи и уметници. Захваљујући њима низ српских културних организација могао је обновити послератни рад. На виши ниво подигнута је универзитетска настава. Руски професори били су утемељивачи првих у земљи научних института: микробиологије, педологије, термодинамике, аеродинамике, картографије, математике и теоријске физике, византологије и других. Створени су услови за оснивање факултета у Суботици и Скопљу, оперских и балетских ансамбала у Београду и Новом Саду. 20-тих година у Краљевском српском народном позоришту у Београду доминирали су руски режисери: Зацкој, Осипович-Шувалов, Верешчагин, Ракитин, Павловски, Марјашец, сценографи Браиловски, Загородњук, Исајев, Вербицки, Фроман и Жедрински.

Руси су допринели европеизацији патријархалне престонице и провинцијских градова, усаглашавали су законодавство младе државе, број лекара се удвостручио. Десетине руских архитеката пројектовали су и градили.

Придошлице су ишчекивале пад бољшевика и скори повратак кући. Међутим, статус Совјетске Русије у свету је ојачао њеним признавањем од стране великих

сила. Руси-избеглице, постепено еволуирају у политичке емигранте.

У централним и јужним деловима Србије лако су себи налазили посао у струци руски инжењери, геолози, топографи и официри. Велика концентрација руских инжењера била је у местима у којима су постојале војне фабрике, рудници, хемијска и лака индустрија. Бивши одреди руске коњичке дивизије служили су у граничарским четама на опасним и недавно формираним границама према Албанији, Бугарској и Мађарској.

Првенствено захваљујући доприносу Руса, двадесетих година Краљевина СХС сврставала се у ваздухопловне силе у Европи. У пољопривредним опитним станицама радило је много Руса, пионира југословенске генетике и агрокултуре. Својој „другој домовини" дали су много и у картографији, филмској уметности, педагогији, историјским истраживањима, фолклористици, новинарству и издавачкој делатности, а такође и на плану ванпрофесионалних активности – археологији, шаху, преводима књижевне и научне литературе, састављању речника и библиографија.

Јевгениј Жуков био је оснивач и директор «Југоконцерта». У градовима наше земље гостовали су Ана Павлова, Тамара Карсавина, Фјодор Шаљапин, Иван Буњин, Дмитриј Мерешковски, шахиста Александар Аљехин, Игор Сикорски, Сергеј Прокофјев, пијанисти Никита Магалов, Николај Орлов и многи други светски признати репродуктивни уметници.

Говорити о руским избеглицама-емигрантима можемо са два аспекта: о њиховом доприносу средини у којој су живели и деловали, и друго, о њиховом друштвеном животу у оквиру саме руске дијаспоре.

Наводимо неколико значајнијих руских културних организација у Србији:

- Савез руских писаца и новинара;
- Друштво руских научника;
- Руско археолошко друштво;
- Руски научни институт у Београду;
- Друштво словенске узајамности;
- Руски народни универзитет у Београду;
- Савез руских ликовних уметника;
- Руско музичко друштво;
- Књижевни кружоци: „Гамајун", „Нови Арзамас", „Литерарна среда" и други.

Руски емигранти су у Србији развили богату издавачку делатност: излазиле су дневне и недељне руске новине, часописи, укупно преко 350 наслова периодике! У међуратном Београду руске аматерске позоришне трупе дале су преко 400 премијера позоришних комада.

Године 1928. у престоници Краљевине СХС одржани су Конгрес руских академских организација у емиграцији и Први конгрес руских писаца и новинара у иностранству. У пролеће 1930. године приређена је Велика међународна изложба руске ликовне уметности. Приказано је преко 400 радова руских сликара и вајара из многих земаља. Више радова са те изложбе остало је у Југославији, поклоњено или откупљено.

Руска дијаспора у Краљевини Југославији била је доста кохерентна. У њој нису дуго деловале антагонистичке идеолошке и политичке струје. Затечена на периферији европских збивања, непомирљива према Совјетском Савезу, она је пре била оријентисана ка идеализацији прошлости и неговању традиција. Пред Други светски рат материјално је успела да обезбеди пристојан живот, склапајући бракове и пословне везе са мештанима.

Распад Југославије 1941. године, ратне недаће и страхоте нису поштедели ни руску емиграцију. Тек последњих година појављују се на ту тему историјске студије у Србији и Русији, написане без идеолошких и политичких предзнака.

Велик број руске интелигенције напустио је Југославију у периоду од 1942. до 1955. године.

После Другог светског рата, све до недавно, допринос руске емиграције развоју науке, економије и културе Југославије био је прећуткиван. Међутим данас су истраживања отежана, због лоше очуваности архивских материјала, а такође још недовољно проучене културне историје Србије у 20. веку, поготову у провинцији.

Завршићемо набрајањем неколико емиграната, сахрањених у Србији, а који су били прототипови познатих дела руских писаца;

- прототип Кити у „Ани Карењиној" била је гроф ица Прасковја Сергејевна Уварова, сахрањена у Београду 1924;

- прототип Аљоше Карамазова био је Алексеј Павлович Храповицки, преминуо 1936. године у Сремским Карловцима као митрополит кијевски и галицки Антоније, првојерарх Руске заграничне цркве;

- прототип Јегора Буличова у истоименој драми Максима Горког, био је Дмитриј Васиљевич Сироткин, градоначелник Нижњег Новгорода, сахрањен 1953. године у Београду;

- у Србији је преминуло око 30 посланика руске царске Државне думе, укључујући и њеног последњег председника царског периода. Михаил Родзјанко умро је у Новом Милошеву 1924. године;

- У Београду су сахрањени генерал Михаил Алексејев, врховни главнокомандујући Руске армије и оснивач Добровољачке, тзв. „беле" армије, као и генерал Петар Врангел, последњи главнокомандујући Руске армије.

- У Краљевини Југославији живели су директни потомци Суворова, Пушкина, Љермонтова, Лава Толстоја, брат писца Михајла Булгакова, сестричина Константина Станиславског (балерина Марина Олењина), либретиста опера Николаја Римског Корсакова – Владимир Бељски, друг из детињства писца Андреја Белог – Сергеј Усов, син познатог славјанофила – Николај Хомјаков, унук сликара Ајвазовског – сликар Алексеј Ханзен.

*Јован Буковала*

# АНТРОПОЛОГИЈА ПОЗОРИШТА И/ИЛИ ПОЗОРИШНА АНТРОПОЛОГИЈА

***Сажетак:*** *У раду се преиспитује улога антропологије у позоришту и поставља задатак истраживања који означава потребу за унапређивањем и развојем антропологије позоришта путем посматрања позоришне антропологије. Утемељење антропологије у позоришној уметности и науци о позоришту, како на академском нивоу, тако и у практичном смислу, може да у целости допринесе унапређивању продукције извођачких уметности. Полазећи од чињенице да је ритуал - игра у средишту сваког позоришног извођења, то указује да је позориште утемељено и у пољу антропологије, јер антропологија и позориште користе различите појмове, али описују исту ствар - извођење,*[1] *због тога што су разни облици певања, плеса, костимирања, упризорења других особа и животиња неодвојиви од самог постојања људских бића,*[2] *а „хумана извођења"*[3] *последица посебног еволуцијског развоја и посебног положаја људске врсте на еволуцијској лествици.*[4]

***Кључне речи:*** антропологија позоришта, позоришна антропологија, антрополошко позориште, „сценска антропологија", „социјална драма"

## УВОД

У средишту позоришних извођења од праисторије до данас човек је: глумац, хистрион, артиста, представљач збивања, драмског текста, сценарија, редитељеве замисли.

[1] Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992, xxi.

[2] Lukić, Darko. *Uvod u antropologiju izvedbe: kome treba kazalište?* Zagreb: Leykam international, 2013, 89.

[3] Извођачке праксе које се појављују са настанком људске врсте (прим. аут).

[4] Lukić, Darko. *Uvod u antropologiju izvedbe: kome treba kazalište?* Zagreb: Leykam international, 2013, 92.

Ако се пође од тезе да је позориште ритуална уметност, уметност игре, која је настала из човекове исконске потребе за представљањем, онда је веза између позоришне уметности и антропологије природна, а самим тим из тога произилази да је и логична.[5]

Како су то наглашавали редитељи проучавајући *позоришну антропологију* (Еуђенио Барба)[6] и *антропологију позоришта* (Ричард Шекнер),[7] игру и ритуал у позоришним извођењима препознајемо у најранијим периоду одржавања и појаве дионизијских фестивала, преко позоришта Рима, па средњег века, ренесансе, те све до позоришта и драмских писаца модерног доба.[8]

Позориште је, како наглашава Викторија де Александер у студији *Sociologija umetnosti: istraživanje lepih i popularnih formi* и теорији *одраза и обликовања,*[9] одраз једног времена, а уметност одражава и обликује *представама* сензибилитете и проблеме појединца. Дакле, позориште је одраз филозофског, изражајног, социјалног и политичког гледишта уметника.

Изучавајући особине позоришних извођења у одређеној епохи, можемо да сагледамо и који су то обичаји, ритуали, „фолклор" и друштвене вредности обликовале извођачке уметности, понашање глумца и израз редитеља.

Жан-Пјер Саразак у студији *Поетика модерне драме: од Хенрика Ибзена до Бернара-Мари Колтеса* наглашава да су у модерној драми на почетку игра и сцена, јер игра спречава повратак на првобитну драму.[10]

У средњевековном позоришту, али и Пиранделовим драмама можемо говорити о појави игре и „затварању врата", драми „јединства", „апсолутистичкој" драми, наглашава Саразак.[11]

Ослањајући се, са друге стране, на истраживања Дарка Лукића о улози продуцента, кога данас називамо *куратором*,[12] свеукупним стваоцем позоришног дела, у раду се, поред истраживања извођачких пракси са аспекта антропологије (од особености ритуалног позоришта, особености позоришта античке Грчке, преко најзначајних представа позоришта авангарде, амбијенталног позоришта[13] Ричарда Шекнера (*Дионис 69*) изучава и улога продуцента као свестране личности,[14] организатора, концептанта и менаџера - лидера на појединим представама.

## АНТРОПОЛОГИЈА ИЗВОЂЕЊА

*„Izvedba znači da se osoba A namjerno pretvara da je netko drugi / nešto drugo. Osoba B je promatra i pritom se pretvara da joj vjeruje da je ona uistinu netko drugi / nešto drugo, iako sve vrijeme jasno zna da je zapravo pred njom osoba A. Pritom osoba A proživljava emocionalna stanja nekoga / nečega što predstavlja, dok je osoba B sposobna osjetiti duboki sućut prema tim osjećajima i na njih emocionalno reagirati, iako su i osoba A i osoba B sve vrijeme potpuno svjesne da postoji bitna razlika između izvedbe i stvarnosti. Već i ovako krajnje pojednostavljeno, čak i na razini misaonog sklopa, izvedbena se aktivnost ne doima ni najmanje jednostavnom niti prirodno samorazumljivom."*[15]

[5] Bori, Monik. „Antropologija i pozorište". *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, 284/285 (1982): 397-399.

[6] Turner, Jane. *Eugenio Barba: A spectator's view of Ego Faust*. London; New York: Routledge, 2004, 8-10

[7] Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992, 88.

[8] Nastić, Radmila. „Antropologija i teorija drame". *Етноантрополошки проблеми: часопис*, 3 (2010): 255.

[9] Aleksander, Viktorija D. *Sociologija umetnosti: istraživanje lepih i popularnih formi*. Beograd: Clio, 2007, 46.

[10] Sarazak, Žan-Pjer. *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*. Beograd: Clio, 2015, 198.

[11] Ibid, 199.

[12] Lukić, Darko. „Kazališni producent - organizator umjetnosti ili umjetnik organizacije". *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 33/34 (2008): 137.

[13] Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992, 6.

[14] Marković, Marina. *Komunikacijske veštine: praktikum za menadžere u kulturi*. Beograd: Clio, 2015, 7.

[15] Lukić, Darko. *Uvod u antropologiju izvedbe: kome treba kazalište?* Zagreb: Leykam international, 2013, 11-12.

Дарко Лукић, редовни професор Академије драмске умјетности Свеучилишта у Загребу, овим речима дефинише појам *извођење*. При томе прави јасну дистинкцију између термина *антропологија извођења* и *студије извођења* и наглашава да простори антропологије извођења нису исто што и студије извођења или проучавања извођачког простора, утолико што антропологија извођења темељно проучава широка и сложена међународна извођења и друштва у којима то извођење настаје и због тога нужно подразумева интердисциплинаран приступ.

Тако су три кључна чиниоца која означавају позоришне елементе у свим друштвима: *публика*, која постоји у свакој култури и гледа представе неке врсте у којима неко преузима; *улоге* неких бића или појава; *језик*, који је врло проблематичан и није пресудан за ритуале.

*Антропологија извођачких уметности* је истовремено и трансдисциплинарна научна активност, јер обухвата пет области:

*1) антропологију позоришта*, која је интергенерична, интеркултурална и интердисциплинарна, јер се бави разматрањем ритуала (енг. ''ritual performance''), облицима популарне забаве (енг. ''popular entertainment''), па чак и сценским облицима у свакодневном животу (енг. ''performance of everyday life''), а чији су главни представници Ричард Шекнер и Виктор Тарнер;

*2) позоришну антропологију*,[16] истраживачки правац и дисциплину која учи о основама глумачке или плесачке технике кроз културну перспективу, а коју је утемељио Еуђенио Барба захваљујући Јежију Гротовском;

*3) етносценологију*,[17] коју је у терминологију увео 1996. године Жан-Мари Прадијер[18] и представља спој етнологије и културне антропологије у театролошким проучавањима;

*4) антрополошко позориште*,[19] које означава стил у режији, позоришну поетику и начин приступа извођењу; и

*5) извођачку антропологију* (енг. ''performative anthropology''), конкретан етнолошко-антрополошки проблем.

Будући да су се током претходног века антрополошка и театролошка истраживања сусретала, а да је њихов додир често био обострано веома користан,[20] главни предмет антропологије извођења (енг. ''*anthropology of performance*'') није коментарисање или рашчлањавање пређашњих театарских, театралних и театролошких сусрета са антропологијом, већ покушај да се поставе она питања која приликом тих сусретања из најразличитијих разлога нису била постављена.

С друге стране пак, студије извођења[21] су релативно нова дисциплина настала као синтеза великог броја научних дисциплина: антропологије, театрологије, социологије, естетике, филозофије, студија културе, феминистичких теорија и теорија рода, психоанализе, лингвистике, теорије медија и других, које, не само да се баве интерпретацијом чина извођења, већ и његовим друштвеним, политичким и културним контекстом, као и његовим консеквенцама.

Три *продукцијска модуса* су: теорија извођачких уметности; теорија из извођачких уметности; теорија у извођачким уметностима. С тим у вези, предуслов за стварање продукције извођачких уметности су уређени економско-политички односи, који тиме дају услове за удруживање знања и капитала, талента и рада.

Такође, четири основна елемента која чине саставне делове продукције извођачких уметности су: креативна сировина - *материјал* (односи се на сценарио, потку, књижевни предложак); особа која пред-

[16] Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti: Centar za dramsku umjetnost: Antibarbarus, 2004, 157-160.

[17] Pradier, Jean-Marie. *La Scéne et la Fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2000

[18] Упућујемо на: Barba, Eugenio; Pradier, Jean. "Theatre Anthropology in Action". *Theatre International*, 1 (1985): 11-25

[19] Senker, Boris. *Uvod u suvremenu teatrologiju II*. Zagreb: Leykam international, 2013, 107.

[20] De Marinis, Marco. *Razumijevanje kazališta: obrisi nove teatrologije*. Zagreb: AGM, 2006, 151.

[21] Jovićević, Aleksandra; Vujanović, Ana. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2006, 3.

ставља тај материјал - *извођач* (представља га глумац, односно играч, односно свештеник или врач или шаман); место где се одржава материјал - *простор* (може бити позориште, односно црква, улица, итд); публика која присуствује позоришном чину - *аудиторијум*.

Водећи се премисом да је акценат на културној иницијативи, на комуникацији и светковини, уметник је у срцу културног система. Истовремено је таква *игра моћи* и *игра граница*, јер *игра четири породице* представља четири елемента античких мислилаца: ватру, земљу, воду и ваздух, а данас четири модерна концепта света: енергију, материју, време и простор. Уколико се гледа са тог становишта, енергија и ватра симболизују уметнике, материја и земља доносиоце одлука и продуценте, време и вода публику, а простор и ваздух посреднике. Такође, игра је структурисана на два пола, што значи да уметници и публика, односно ватра и вода, могу да играју заједно, док доносиоци одлука, а то су продуценти и посредници, односно земља и ваздух, хране се присуством уметника и публике.[22]

## АНТРОПОЛОГИЈА ПОЗОРИШТА

*„Pojava antropološkog očišta u kazalištu ili na njega bila je sve do nedavno vezana za filogenetički i "genealoški" tip propitivanja kazališnog fenomena, koji bismo mogli sažeti kao pitanje o podrijetlu: kada i kako se rodilo kazalište, kada i kako je čovječanstvo prešlo s obreda na predstavu, kada i kako je svećenik-šaman postao glumac i tako dalje."*[23]

Предуслов за стварање сценске теорије био је развитак *таксономије* - категоризације извођачких делатности, за коју се изразито залагао Ричард Шекнер. На тај начин је омогућено да се сви сценски облици у свим културама могу подједнако сагледати, без примене евро-америчког модела као примарног, а свих осталих као секундарних и егзотичних.[24]

То уједно значи да је *антропологија позоришта* - сценска наука о извођачким уметностима која се, пре свега, бави проучавањем сценског низа, односно сценске секвенце (енг. *"performative sequence"*) уз помоћ интердисциплинарних, интеркултуралних и интергенеричних термина, јер је управо она надградња једног еволутивног развоја у уметности, али и науци повезаној с уметношћу. Тиме је разумевање извођачког процеса постало једно од начина да се разуме процес стварања културе.

Ричард Шекнер сматра да постоје две основне области теорије сценског извођења: *посматрање људског (појединачног и друштвеног) понашања као стила представе* и *посматрање представа - у позоришту, балету и осталим „уметничким формама" као вида личног или друштвеног прожимања*. То значи да је реалност перципираног догађаја (уметност, живот) истовремено и процес гледања и оно што се гледа.

Антропологију позоришта је, под првобитним термином *„сценска антропологија"*, зачео Виктор Тарнер 1982. године посматрајући друштвене конфликте користећи се драмском структуром и и усвајајући *„кад би"* начин, полазећи од премисе да између антропологије и позоришта постоје одређене тачке додира.[25]

Тих шест „тачака додира"[26] између антропологије и позоришта, а која су високо утврђена упоришта која привлаче људе из ових области, односно што је Виктор Тарнер назвао „граничним пољима" око којих настаје оно што је „нешто између" и постмодерно су:

*1) Трансформација бића и/или свести* - Током ритуала иницијације (стално) или у уметничком позоришту и плесу екстазе (повремено) извођачи (а понекад и гледаоци) пролазе кроз бројне промене у току ритуала или представе. Трансформација бића, која је у суштини стварност извођења, огледа се у свим врстама анахронизама и чудним, конфликтним комбинацијама које одражавају један приметни, гранични квалитет представе. ''Сценска свест", која је конјук-

[22] Molar, Klod. *Kulturni inženjering*. Beograd: Clio, 2000, 18-19.

[23] De Marinis, Marco. *Razumijevanje kazališta: obrisi nove teatrologije*. Zagreb: AGM, 2006, 153.

[24] Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992, xxi-xxii.

[25] Turner, Victor. *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec, 1989.

[26] Ibid, 174-175.

тивна, пуна могућности, активира алтернативе, а то је да „ово" и „оно" истовремено делују. Дистанца између лика и глумца омогућава да се убаци понеко тумачење. Кључ проблема трансформације свести, која може бити међу самим извођачима, међу извођачким групама, међу гледаоцима као појединцима и као групи и између ова два ентитета, управо је у ономе што се очекује од публике.

*2) Интензитет представе* - У свим сценским облицима се прелази одређени праг. Уколико до тога не дође, онда пропада представа. Ниједна позоришна представа не може да постоји одвојено од публике. Позориште и (уметнички или ритуални) плес зависе више од гледалаца, него догађаји код којих је гледаочева улога сведена на пасивног примаоца. Време и ритам се могу употребити на исти начин као текст, реквизити, костим и тела извођача и гледалаца. Важно је да представа усклади периоде тишине и звука, као и растући и опадајући интензитет догађаја. Како би се разумео „интензитет сценског извођења", неопходно је да се сазна како представа гради, нагомилава или користи монотонију; на који начин је простор дизајниран и вођен; како су сценарио или синопсис искоришћени.

*3) Интеракција између публике и извођача* - Заснована је на питању: шта се догађа када нека трупа на турнеји игра пред публиком која ништа не зна о друштвеном или религиозном контексту онога што доживљава? Публика на свакој турнеји мења представе, а промене у публици воде до промена у представама, што чини суштину и одржава ритуал у животу као живо позориште, а промена публике је исто тако и оно што такође може да га уништи, јер у њему може бити онолико промена колико жанр може да апсорбује пре него што престане да буде оно што јесте.

*4) Целокупна сценска консеквенца* - Представу чини седам делова који нису подједнако истакнути у свим културама: припрема, радионица, пробе, загревање или припреме пред сам почетак представе, сама представа, опуштање и последице. Позоришни експерти су проучавали припреме, пробе и представе, али не и радионице, загревање, опуштање и последице, иако ''сценска консеквенца" чини већи и садржајнији систем. Веома је важно да уметников „инструмент" (тело и душа) буде у могућности да се флексибилно прилагоди „овој" или „оној" групи привременој групи и да се са њим ефикасно ослободи својих осећања и да са редитељем и кореографом осмисли нове или испроба већ устаљене покрете. Уколико се то постигне, онда ће публика евентуално поверовати да је та привремена група један „тим".

*„Позоришним моделом"* се повлачи паралела са ритуалима иницијације, јер оба настоје да од једне особе „начине" другу, од којих обично први и да извођач поврати сопствено „ја". Представа подразумева одвајање (енг. ''*separation*"), период прелаза (енг. ''*transition*") и укључење (енг. ''*incorporation*"). Свака од ове три фазе је обележена. При томе су припреме, радионица, пробе и загревање прелиминарни ритуали одвајања. Представа је такође гранична, што је аналогно ритуалу преласка. Модел ритуалног процеса чине радионице и пробе које се користе заједно, будући да се међусобно приближавају у процесу преласка. Радионице су као ритуали одвајања и прелажења, док пробе представљају ритуале преласка и укључивања.

*5) Преношење сценског знања* - До 1960-их година се сматрало да је „сценско знање" познавање великих драмских текстова. Патрис Павис у својој књизи *Језици сцене* наводи шест врста текстова који се користе у позоришту:

*1) Драма* - означава текст који је написао аутор и за који је редитељ одговоран да се постави на сцену;

*2) Позоришни текст* - представља текст који је изговорен у конкретној ситуацији у конкретном простору испред публике;

*3) Представа* - представља скуп сценских система који се користе, укључујући и текст, разматран пре испитивања значења који настаје из њиховог међусобног односа;

*4) Мизансцен* - означава међусобне односе система представе, а нарочито везе између текста и представе;

*5) Позоришни догађај* - представља потпуност развоја продукције мизансцена и рецепције публике, као и њихову размену;

*6) Текст представе* - означава мизансцен читања и једини могући извод из овог читања који је направио гледалац.

На Западу се драма издвојила од радње, док је манифестацију заменила комуникација. С тим у вези, треба истаћи чињеницу да сценско знање припада усменој традицији, а важан је начин преношења у различитим културама и жанровима. Одличан пример је спорт, јер је представа без речи.

*6) Како настају и како се вреднују представе* - Приликом вредновања представе је најчешће уврежен субјективни став *„То ми се (није) свидело"*. Међутим, код неких представа мора да постоји одређено знање о томе, како би добар познавалац могао да разуме шта му се нуди и да може да реагује на одређени начин. То значи да сваки аспект игре подлеже мишљењу. Најбољи показатељ је да се аплаузом награђује, а подсмевањем кажњава лоша игра. Постављају се два отворена питања:

- ко поседује то „право" да вреднује представу: да ли позоришни критичари, радници у култури или искључиво професионалци?;

- коме служи то вредновање; онима који раде, који присуствују или онима који ће можда да присуствују?

Осам начина на које представе могу бити остварене путем вредновања позоришта су: *драме; теорије; позоришна дела чији су аутори позоришне трупе; позоришна дела чији су аутори глумци; уметност перформанса; политичко позориште; позоришне радионице и парателатар; религиозне церемоније као позориште*.

Интелектуална употреба естетике се директно односи на социјалну теорију. Виктор Тарнер је поделио *„социјалну драму"*, која је извучена из грчко-европског модела драме, на четири дела - *прекршај*, *кризу*, *поновно успостављену акцију* и *реинтеграцију (или раскол)*.[27]

Посматрајући са становишта *историјске антропологије*, аналогија са драмом може да помогне при објашњавању све већег интересовања за ритуале. *„Позоришни модел"* се чак користи и за тумачење свакодневних микро-догађаја, те је важно нагласити да је приликом званичних ритуала попут крунисања била важна представа, а не крајњи производ.[28]

У аналогији антропологије са позориштем отварају се следећа питања:

1) Питање о пореклу позоришних представа у ритуалним извођењима;

2) Питање о елементима ритуала уклопљеним у позоришне представе и трансформисаних у њима, односно у аналогијама између драме и митске приче, те позоришне представе;

3) Питање о додирним тачкама између антропологије и театрологије;

4) Питања о односу позоришта и живота;

5) Питање о заједничким својствима извођачких пракси у различитим (историјским и/или географским) окружењима.

Наравно, позориште је омогућило антрополозима и етнографима формални модел посматрања извођења, како би уочили такве појаве у друштву и концептуализовали начине којима су се друштвена значења и вредности отелотворили у понашањима и догађајима.

Клод Леви-Строс, зачетник структуралне антропологије - структурализма,[29] инсистира на томе да је правилна употреба термина *антропологија позоришта*, а не *позоришна антропологија*, док Ања Петерсон Ројс указује на потпуно ново подручје прожимање антропологије и извођења и покушава да, пре свега, одговори на питање шта извођач и антрополог уопше имају заједничког.[30]

[27] Turner, Victor. "The Anthropology of Performance", у: Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988

[28] Berk, Piter. *Osnovi kulturne istorije*. Beograd: Clio, 2015, 52-55.

[29] Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. New York: Basic books, 1963

[30] Royce, Anya Peterson. *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity, and Interpretation in a Cross-Cultural Perspective*. Lanham:

Ричард Шекнер не само да има проблема са антропологијом, већ и са антрополозима, јер су сматрали да се његови графикони веома дискутабилни. Кроз термине *амбијентално позориште* и *извођачке праксе* у своја истраживања уводи и научну апаратуру и „антрополошки аналитичке инструменте". Међутим, антрополози су му тако оспоровали право употребе овог имена, јер не поседује формално образовање.

## ПОЗОРИШНА АНТРОПОЛОГИЈА

*„Šta je pozorište? Gde se ono odvija? Da li je to "sveti" prostor ili samo poseban? Da li postoji nešto kao "svetovni ritual"? Da li je to pozorište? Ko igra u pozorištu? Zašto? Da li su ovi ljudi drukčiji ili posebni? Gde se nalazi središte pozorišne aktivnosti? Da li tekst (još) ima primat? Da li pozorišni umetnici "služe" autoru kroz "interpretaciju" njegovog teksta? Ako tekst nije najvažnija stvar, šta je to onda? Da li pozorišni događaj - koji nije više tekst, predstava, drama, već samo "događaj" - treba da ima linearnu dramaturgiju, a ako ne šta mu onda daje jedinstvo? I šta je jedinstvo? ... Kakav je odnos između pozorišta, plesa, zabave, religioznih rituala, sporta, dečijih igara, političkih i drugih javnih ličnosti? Da li je moguće razviti scensku teoriju kako bi objasnila sve ove "scenske žanrove"? Da li je ovakva teorija značajna za praktičan rad pravljenja pozorišta? Kako publika može da bude uvučena u događaj, ako uopšte može: kao gledaoci, stvaraoci, svedoci, potpuni učesnici kao u parateatralnom radu Grotovskog od 1967. godine? Da li bi publika trebalo da gleda svoja posla i samo posmatra?"*[31]

Прекретницу у позоришној антропологији означио је 9. мај 1996. године када је последњег дана јубиларног 10. Фестивала Међународне школе позоришне антропологије (ISTA),[32] основане 1979. године, који се одржавао у Копенхагену, Еуђенио Барба позвао на сцену свог педагога Јежија Гротовског,[33] који је заслужан за „суочавање" са драмским текстом и његовим претварањем у сценски текст, да посматра завршну импровизацију четири учесника фестивала, чиме је заокружено интеркултурално истраживање у овој области током 20. века. Тог момента је значило да представљене технике из разних култура и традиција - радионице треба да се уједине са новим садржајем - представом.

Три основна нивоа истраживачке активности Јежија Гротовског,[34] који је дао име *„позоришна антропологија"*, била су: *позоришни уметник - занатлија* (извођачких уметности) - у којем је „лаички" ритуал заснован не на „веровању", већ на „чину"; *позоришни научник / антрополог* (извођачких уметности) - где су извођачке уметности спој неуро-биологије и театролошких метода заснованих на антропологији; *учитељ живота.*[35]

*Позоришна антропологија* се може дефинисати као:

- истраживање које се бави понашањем човека у тренутку коришћења свог физичког и менталног присуства у одређеној организованој ситуацији сценског извођења, на основу принципа који се разликују од оних који се користе у свакодневном животу;

- наука о социјалном културном и физиолошком понашању људских бића у ситуацији представе;

- техника технике која настаје као резултат емпиријског проучавања припремне фазе сценског понашања извођача (које Еуђенио Барба назива предизражајним стањем), а на које се потом надограђују различити жанрови, стилови, улоге, као и индивидуалне и колективне традиције (што Ричард Шекнер означава као заједничке елементе свих представљачих облика: текст, покрет, мизансцен, простор, атмосфера, однос са публиком, итд);

AltaMira Press, A Division of Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2004

[31] Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992, 82.

[32] Више о томе у: Milošević, Dijana; Anđelić, Jadranka; Beštić, Slobodan. „Deseti susret Internacionalne škole pozorišne antropologije". *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, 3/4 (1996): 108-113.

[33] Grotovski, Ježi. „ISTA i pozorište izvora". *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, 2 (1992): 22-24.

[34] Grotovski, Ježi. *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: ICS, 1976.

[35] De Marinis, Marko. „Istraživanje rituala u radu Grotovskog". *Teatron: časopis za pozorišnu umetnost*, 146/147 (2009): 43-45.

- метод проучавања извођача у прошлости, захваљујући историјској антропологији.[36]

*Историјска антропологија* је тако омогућила две врсте памћења, односно интерпретације, тј. „начина сагледавања": *„емпиријско памћење"* - преноси се усменим путем, и то посебном терминологијом одређених физичких и вокалних ритмова, као и професионалним биографијама појединих глумаца или плесача у тренутку преношења искуства неком другом; *„писано памћење"* - историографија која је заснована на описима догађаја и односа, документима, сећањима и слично, односно свим могућим видљивим и провереним траговима у настојању да се реконструишу, објасне и саставе фрагменти прошлости.

Основ за ову дисциплину је поставио Константин Сергејевич Станиславски,[37] да би га наставио Всеволод Емиљевич Мејерхољд,[38] јер циљ позоришне антропологије је да се успостави спрега између физичких и менталних способности приликом креативног процеса глумца, чиме се дефинише *предизражајност* - план који претходи том процесу истраживања, трагајући за заједничким принципима. У том смислу постоје два правца рада: *онај када извођач ради у оквиру кодификованог система извођења; онај када глумац треба да створи и утврди свој начин присуства сваки пут када ради на новој представи, али да води рачуна да не понавља оно што је радио у протеклој.*

С тим у вези, за позоришну антропологију није у потпуности битно шта је нека радња или колико их има у једној представи, већ да се уочи на који начин се оне уплићу, односно постају сценски текст.

Стога позоришна антропологија омогућава укидање граница између глумца и публике, издвајајући принципе које извођач треба да употреби како би омогућио игру осећаја и мисли гледаоца могућим, те не даје савет по питању етике,[39] већ је предуслов за њу.

[36] Barba, Euđenio; Savareze, Nikola. *Tajna umetnost glumca: rečnik pozorišne antropologije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1996.

[37] Stanislavski. *Sistem*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1982.

[38] Mejerholjd, Vsevolod E. *O pozorištu*. Beograd: Nolit, 1976.

[39] Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Pozorišna etika: umetnost glumca i reditelja*. Beograd: R. Lazić, 2014.

## УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Захваљујући утицају антропологије на позориште током протеклог столећа, пребродило се ограничено и етноцентрично поимање позоришта које је европска култура оставила у наслеђе вековима уназад.

У овом веку позоришни делатници могу да помогну антрополозима шта да траже у припремама или представи, док антрополози могу помоћи позоришним делатницима како да сагледају представе у контексту специфичних социјалних система.

Усмеравањем ка антропологији неће се решити проблем на реторичко питање - куда све то води позориште, већ ће, по Ричарду Шекнеру, доћи до узајамног приближавања парадигми, јер се позориште антропологизовало, а антропологија театрализовала.

Такво међусобно приближавање за собом повлачи мењање људског понашања од одређених разлика између узрока и последица, преко прошлости и садашњости, до форме и садржаја, што назива „обновљеним понашањем" (енг. "restored behavior").

Позоришна антропологија учи учењу, сматра Еуђенио Барба, те је човек у том процесу онај који се игра и онај који глуми, јер позориште постоји у позоришту, а догађаји из свакодневног живота се исто тако могу довести у позориште.

## ЛИТЕРАТУРА

Aleksander, Viktorija D. *Sociologija umetnosti: istraživanje lepih i popularnih formi*. Beograd: Clio, 2007.

Barba, Eugenio; Barker, Clive; Pradier, Jean. "Theatre Anthropology in Action". *Theatre International*, 1 (1985): 11-25

Barba, Euđenio; Savareze, Nikola. *Tajna umetnost glumca: rečnik pozorišne antropologije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1996.

Berk, Piter. *Osnovi kulturne istorije*. Beograd: Clio, 2010.

Bori, Monik. „Antropologija i pozorište". *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, 284/285 (1982): 397-399.

Grotovski, Ježi. „ISTA i pozorište izvora". *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, 2 (1992): 22-24. Grotovski, Ježi. *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: ICS, 1976.

De Marinis, Marko. „Istraživanje rituala u radu Grotovskog". *Teatron: časopis za pozorišnu umetnost*, 146/147 (2009): 42-59.

De Marinis, Marco. *Razumijevanje kazališta: obrisi nove teatrologije*. Zagreb: AGM, 2006.

Jovićević, Aleksandra; Vujanović, Ana. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2006.

Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. New York: Basic books, 1963

Lukić, Darko. *Uvod u antropologiju izvedbe: kome treba kazalište?* Zagreb: Leykam international, 2013.

Marković, Marina. *Komunikacijske veštine: praktikum za menadžere u kulturi*. Beograd: Clio, 2015.

Mejerholjd, Vsevolod E. *O pozorištu*. Beograd: Nolit, 1976.

Milošević, Dijana; Anđelić, Jadranka; Beštić, Slobodan. „Deseti susret Internacionalne škole pozorišne antropologije". *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, 3-4 (1996): 108-113.

Molar, Klod. *Kulturni inženjering*. Beograd: Clio, 2000.

Nastić, Radmila. „Antropologija i teorija drame". *Етноантрополошки проблеми: часопис*, 3 (2010): 245-260.

Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti: Centar za dramsku umjetnost: Antibarbarus, 2004.

Pradier, Jean-Marie. *La Scéne et la Fabrique des corps*. *Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2000

Royce, Anya Peterson. *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity, and Interpretation in a Cross-Cultural Perspective*. Lanham: AltaMira Press, A Division of Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2004

Sarazak, Žan-Pjer. *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara Mari-Koltesa*. Beograd: Clio, 2015.

Senker, Boris. *Uvod u suvremenu teatrologiju II*. Zagreb: Leykam international, 2013.

Stanislavski. *Sistem*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1982.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Pozorišna etika: umetnost glumca i reditelja*. Beograd: R. Lazić, 2014.

Turner, Victor. ''The Anthropology of Performance", y: Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988

Turner, Victor. *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec, 1989.

Turner, Jane. *Eugenio Barba: A spectator's view of Ego Faust*. London; New York: Routledge, 2004

Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992.

*Бранкица Кнежевић*

# ИГРА У ТЕЛУ - ТЕЛО У ИГРИ

**Мишел Фуко „Утопијско тело“**

„Моје тело је уствари увек негде другде. Повезано је са свим другим на свету. И истину говорећи, негде другде је, не на овом свету. Јер око њега се ствари распоређују у односу према њему и управо у односу према њему, као у односу према неком суверену, постоји изнад, испод, лево, десно, напред, позади, близу, далеко. Тело је нулта тачка света, тамо где се путеви и простори укрштају. Тело није нигде, тело је у средишту света, та мала утопијска језгра почевши од којих сањам, говорим, напредујем, замишљам, примећујем ствари на њиховим местима и повезујем их, такође бесконачном моћи утопија које замишљам. Моје тело, то је као град сунца, нема своје место, али из њега излазе, зраче сва могућа места, стварна или утопијска”.

Превод са француског: Сања Ловренчић

**Сажетак**: Тема овог рада је везана за приказивање женског и мушког тела у класичном балету, као и за начин на који су пол и род представљени у овој области. Овим истраживањем отварамо нове перспективе у оквиру проучавања класичног балета. Трагањем за сложеним везама између телесног искуства и културне репрезентације, односно тела и идентитета, сазнајемо какве су последице родне неравнотеже у оквиру класичне балетске уметности.

**Кључне речи**: тело, игра, класичан балет, род, женско тело, мушко тело, идентитет

## УВОД

У оквиру свог историјског статуса, класичан балет је често померен на маргине уметничког, али и теоријског дискурса. Посебан недостатак у разумевању и јаснијој представи плеса, налази се и у недовољно развијеној теоријској терминологији, па можемо констатовати да класичан балет нема у потпуности изграђен сопствени теоријски идентитет. У одређеним историјским моментима, плес је одражавао слику света који га окружује, али без јасно дефинисаног теоријског концепта. Игра представља облик човековог изражавања покретом, односно обликовано кретање у простору и времену. Невербални материјал је грађа којом играчи стварају различите структуре покрета. Они имају одређено симболичко значење и носе поруку. Тело не можемо посматрати искључиво као природно, апсолутно дато, већ као значајан и видљив део културног искуства. Оно је пасивна површина преко које друштво исписује своје идеологије.

Континуирани процес кроз који играчи свакодневно пролазе у трагању за покретом и борби са сопственим телом, као и коначан кореографски производ, отварају нову перспективу у трагању за сложеним везама између телесног искуства и културне репрезентације, односно тела и идентитета. Класичан балет је специфичан по строго утврђеним правилима извођења, дефинисаном покрету, кодификираној структури и значајно израженим порукама које емитују женско и мушко тело. Вековно наслеђе доминације мушкараца у сфери уметности, као стваралаца, али и интерпретатора, добија потпуно нову перспективу у класичном балету. Доминацију жена у класичном балету потврђивали су Волински и Балншин, тврдећи да је балетско тело-женско, а сам балет-жена. Плесна уметност је прихваћена као женско поље деловања, посебно у игри на врховима прстију. Разлика између женског и мушког тела у класичном балету је велика. Иако користе исте, унапред утврђене покрете, управо то, аутоматски наглашава њихове разлике, а истовремено доводи до јасне дистинкције у смислу феминитета/маскулинитета. Претходна анализа води нас још једном циљу који се односи на доказивање женског начина изражавања, метафоре женствености, али и родне неравнотеже. У 19. веку балерина у потпуности осваја *adagio* и на тај начин потпуно преузима некадашњу улогу мушког играча академског стила. Такође, долази до наглог повећања броја мушких улога које тумаче жене. Главне улоге у којима наступају обухватају широк дијапазон ликова - романтичних, који апострофирају женственост, мистичност и различита отеловљења, али и чудне, травестиране појаве, попут војника или принчева. Доминација жена не огледа се само у њиховом броју на позорници, већ оне постају истинске звезде балета.

## ТЕЛО

Тело постаје једно од примарних питања друштвене и културне теорије у другој половини 20. века, а проучавање тела данас представља једно од најзаступљенијих подручја антрополошког интересовања. У оквиру овакве врсте проучавања, користе се различите перспективе кроз које се истражују питања концептуализације, реперезентације и коришћења тела. На питање шта то чини људско биће, покушавали су да одговоре мислиоци античког доба, филозофи. Њихове теорије су значајно утицале на целокупан развој западног начина размишљања, а тај утицај је присутан и данас. Тело и дух представљају централне појмове у дискурсу концептуализовања човека у западној култури. У филозофији старе Грчке уочавамо покушаје да се они поларизују. Зачетници поларизације појма духа и тела, свакако су Платон и Аристотел, али слична учења налазимо и код првих познатих старогрчких филозофа који су душу посматрали као нешто живо, а духовни живот постављали наспрам природних процеса, односно тела. Овакво учење своје упориште касније проналази и у хришћанској мисли. У оквиру хришћанске традиције, поларизација духа и тела постаје израженија, а Декарт је значајно утицао на потврду оваквог схватања човека. Тело је посматрано као инфериорно у односу на дух и стављано је у категорију природе или биологије. У првој половини 20. века Марсел Мос је проучавао форме коришћења тела изучавајући телесне технике. Сматрао је да није

могуће говорити о „природном понашању", већ да је у тело уписан поредак једног друштва и културе.[1] У другој половини 20. века, наилазимо на изучавање тела кроз призму различитих друштвених и културних догађања.

У оквиру социјалне антропологије, тело је углавном изучавано у оквиру природних, а не друштвених наука. Тек у новије доба, различита истраживања наводе да тело није само биолошки дато, већ је након изучавања усмерено на социјалне, али и културне димензије. Првобитно становиште да се тело, а самим тим и постојање човека посматра из биолошки и генетски одређене перспективе, мењало се, иако је било саставни део многих научних тумачења. Ипак, многи научници из области антропологије или биологије, сматрали су да се одређене карактеристике понашања човека не могу подвести искључиво под генетску условљеност. Велики утицај на проучавање тела у филозофији имала је феноменологија. Посебно се издваја феноменологија перцепције у којој француски филозоф и феноменолог Морис Мерло-Понти настоји да феномен тела проучава кроз све облике његовог постојања. Основно полазиште лежи у анализи начина на који човек перципира себе и свет око себе, а на основу личних телесних искустава, без потребе за научном адекватношћу.

Велики утицај на друштвену теорију извршила је и феминистичка теорија која се у великој мери ослањала на Мерло-Понтијево проучавање телесности. Ова теорија је променила начин схватања тела, телесности, као и родних односа. У почетку су главна питања била везана за објективност научних сазнања, потенцирање андроцентризма и одсуства „женске перспективе" у научном сагледавању света. Феминисткиње су инсистирале на важности сагледавања и разумевања система пол-род кроз аналитичку категорију, у смислу пола као биолошке датости и рода као социјалног конструкта. Мишел Фуко је извршио велики утицај на антрополошко изучавање тела, посебно у „Историји сексуалности" где наводи да пол не постоји пре него што је одређен у оквиру дискурса у којем се налази. За Фукоа, тело је поље на коме се изводи игра моћи, знања и отпора. Он узима тело као пасивну инерцију чије су унутрашње карактеристике и силе од малог интереса за функционисање моћи. Само тело функционише као „црна кутија", над њим се делује, оно се уписује, у њега се загледа, намећу му се режими дисциплиновања. Ипак, тело није изван историје, произведено је кроз историју, и у њој. Тело је привилеговани објект моћи - моћ производи тело као детерминисани тип са особеним одликама, вештинама и својствима. Према Фукоу, моћ примењује дискурсе, нарочито знања, на тела и над телима, успостављајући их као представнике истине тих тела и њихових задовољстава. И пол и сексуалност су, према Фукоу, друштвене конструкције, последице или резултат микрополитичког инвестирања у детаљно регулисање тела.[2] Фуко, такође, сматра да у појединим случајевима „само тело окреће против себе своју утопијску моћ, те отвара унутрашњост сопственог простора целокупном простору верском и светом, простору другог света, простору противсвета".[3]

У оквиру различитих истраживања, појам тела се посматра са два аспекта - као искључиво биолошка датост или у смислу друштвеног феномена. Тешко је одвојити природу и културу, тело и дух, пол и род и означити људско биће, искључиво биологијом, или културом, или друштвеним конструктом, већ тај однос треба посматрати као интерактиван, двосмеран, у оквиру кога је тело обликовано природним, али и социјалним процесима. Људска телесност постаје окосница различитих научних расправа, а притом се тело све мање посматра као пасиван објекат, а све више, као саставни део људског бића, неодвојив од различитих емотивних, али и социјалних процеса.

Питер Брукс примећује да је тело у исто време и ми и други, па стога представља предмет осећања, од љубави до отпора. У оквиру психоанализе, тело представља објект примарног нарцизма, а у оквиру естетике религије велики је противник духовног савршенства. Иако на први поглед процес проучавања тела припада природним, односно медицинским наукама,

[1] Срдић, Анђа, *Тело и телесност у антрополошкој перспективи*, научни рад

[2] *Telo kao površina upisa*, izvor:https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/rod-i-kultura/24-promenljiva-tela-ka-telesnom-feminizmu

[3] Mišel Fuko, *Utopijsko telo*, *Kretanja, časopis za plesnu umetnost, br.12, Hrvatski centar ITI, 2009.*

ни хуманистичке не заостају у оваквим истраживањима. Идентитет и његово препознавање зависе од тела обележеног посебним знаком. Како у књижевности, тако и у сфери игре, тело постаје наративно, самим уписивањем знака у њега. Тело је у својој суштини „комплексно конструисано и вишеструко обдарено место".[4] Као део процеса стварања, односно значења у свету, посредством симбола, тело је производ психосексуалног мишљења о разлици. Саме разлике воде размишљању о жудњи и забранама. У оквиру савремених тумачења, тело представља друштвени и језички конструкт „производ специфичних дискурзивних пракси", према Бруксу, а социокултурно тело је конструкт, односно производ идеологије. Када говори о мушком и женском телу, Брукс запажа „озбиљну асиметрију у специфичном третману два пола". У патријархалном друштву, мушко тело је боље сакривено. Парадоксално, јер уколико мушко тело с патријархатом постаје норма, односно, ако се на основу њега процењује оно друго, женско, могло би да се очекује да мушко тело буде изложеније и отвореније за анализу. Парадокс је привидан, јер „управо зато што је норма, мушко тело је скривено од испитивања; оно је агенс, а не објект спознаје".[5] Када посматрамо представљање женског и мушког тела кроз историју, наилазимо, на пример, на наго мушко тело као предмет приказивања у грчкој уметности. Хомосексуални идеал грчке цивилизације је тело младог мушкарца учинило мером лепоте. Женски акт се појављује касније, али дуже опстаје и постаје прихватљив. На то су утицали различити друштвени и религиозни фактори који су обнажено мушко тело учинили мање прихватљивим за приказивање од женског. У хришћанском средњем веку, тело оба пола потиснуто је као „објекат визуелне контемплације". Италијанска ренесанса враћа у фокус тело као предмет приказивања, али уз доминацију мушког тела „делимично услед подражавања класичне антике, али и зато што се сматра јавним телом *par exellence* - мером света".[6]

Мушко тело остаје главни модел уметницима и током 18. века. У 19. веку, наго мушко тело постаје предмет цензуре, а женско тело постаје доминантно у сфери уметности. Брукс полази од хипотезе да је мушко тело у уметности представљено као херојско, а не еротско, јер је константно приказивано у сценама ратовања, борбе, напетих мишића. У оквиру херојске традиције свесно је апострофиран борбени потенцијал човека-мушкарца. Такође, посматрач-мушкарац поставља услове процењивања уметности. Са друге стране, женски акт је предмет мушког еротског посматрања од самог почетка, како Брукс примећује. Од хеленистичког периода, преко ренесансе, до 18. века када је женски акт више приказиван у интимним тренуцима, кроз академску праксу 19. века, па све до савременог доба, наилазимо на доминантну склоност приказивања нагог женског тела, као пуког објекта забаве, али и озбиљног уметничког дела. Овакав тренд примећујемо и данас. Спознаја тела, посредством представљања, било кроз приповедање, сликарство или игру, како би се дошло до његовог специфичног идентитета, подразумева и давања специфичних обележја телу, онога што ће га учинити препознатљивим, па самим тим и знаком. Полазећи од става да је управо тело кључни појам и главна спона приповедања, Брукс у свом истраживању развија идеју о нарацији као процесу семиотизације тела, маркирању тела које почиње да „исијава" значење. Тело у приповедању, али и игри, тражи да буде испричано, изложено као смисао. „Тело, остајући у оквирима Фројдовске традиције јесте предмет знатижеље, односно епистемофилијског нагона".[7] Као материјални аспект човековог постојања, подложно је чулној перцепцији, посебно чулу вида. Жеља да се тело види, еквивалентна је жељи да се оно спозна, а коначно и поседује. Ова универзална поставка доминантна је у патријархалној култури модерног доба. У теоријском смислу, чува се дихотомија тела као субјекта и објекта, означеног и означитеља, мушког и женског, а гради се на принципу активног и пасивног, односно у амбивалентности.

[4] Peter Brooks, *Telo i pripovedanje*, str. 257, REČ, časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, br. 57, 2000.

[5] Ibid, str. 258

[6] Ibid, str. 259

[7] Brana Miladinov, Predrag Brebanović, *O narativnoj teoriji Pitera Brukса*, str. 272, REČ, časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, br. 57, 2000.

## ТЕЛО У ИГРИ

Етимолошки гледано, појам балет се првенствено односи на кореографску позоришну форму, на облик представе. Боља одредница за сам начин извођења, форму и структуру је, свакако, класичан балет у оквиру којег наилазимо на строго дефинисани, кодификирани систем корака. При дефинисању балетског класицизма, долазимо до конфузије, јер се историјско-стилска категоризација у балету разликује од уобичајене хронологије историје књижевности, музике или ликовних уметности. Академски класицизам је почео да се развија у 17. веку, али се, суштински, прави балетски класицизам у погледу плесне технике и извођења, у потпуности развија тек у другој половини 19. века, после балета романтизма. Управо, достигнућа у овом периоду, у смислу развоја плесне технике и кореографских метода, кључна су за разумевање свих каснијих раздобља у развоју балетске уметности.

Представа о балерини као отеловљењу лепоте није нестала са епохом романтизма. Она опстаје и данас, упркос огромним променама и изазовима које је донела хомосексуална револуција.[8] Балерина савременог доба више не изгледа као њена претходница из доба романтизма. Тело јој је издуженије, гипкије, брже се креће. Романтични балет представио је радикално нови приступ уз доминацију главне балерине у белом, у пратњи великог женског ансамбла, такође у белом. *Бели балет* је замишљен у класичном стилу уз лексику академског плеса (danse d'école). Академски плес, пореклом са француског двора, доживео је велике промене после Француске револуције, посебно у смислу костима и обуће што је веома утицало на ново, ослобођено извођење. Долази доба наглог развоја женске балетске технике и виртуозности, а балерина се попела на врхове прстију. Нови академски плес постаје родно одређен. У 18. веку није било значајније разлике међу половима, али, зато, почетак 19. века доноси велике промене на овом плану. Класичан балет доживљава велики преображај, постаје уметност коју изводе жене. Главни лик већине балетских либрета постаје жена, а све је обојено темом женствености и мистичне, етеричне неухватљивости. Плес на прстима постаје доминантно женски начин уметничког изражавања, али и метафора женствености. Ипак, *en pointe* извођење није било једино оружје балерине. Она осваја *adagio,* а суверено влада складним позама и отменим покретима. Балерина преузима све оно што је некада било искључиво у домену мушких играча племенитог стила - *danseur noble*. Жене све више преузимају мушке улоге и наступају у мушкој одећи. Травестиране играчице су наступале у улогама принчева, морнара, војника и протерале мушкарце са сцене, све до 20. века. Попут плеса на врховима прстију, травестија је представљала изведбу која се у доба романтизма преобразила у конвенцију, директно повезану са родном репрезентацијом. Романтични балет је феминизирао репрезентацију мушкости, а мушкарци постају сувишни на сцени. Феминизација балета је посебно била видљива у Француској, где се и најдуже задржала, а већ око 1830. године, ансамбл балета је, скоро у потпуности, женски, а мушки играчи постају мета сталних напада. Нешто другачија ситуација је била у Италији где су се мушкарци више борили, али и успели да сачувају своје место и улогу на позорници. Колико год биле јаке реакције против родних конвенција, оне су и даље актуелне. Ни политика, ни велика друштвена ангажованост нису успели да врате уназад оно време када су мушкарци надмоћно владали балетским позорницама. „Иако је париска Опера утемељена много пре почетка романтизма, тек у време вила и силфида, балет је, као вероватно најславнији од свог њеног потомства, добио, класичну лексику и родни идентитет уметности какав познајемо данас".[9]

Сцене из класичних балета попут *Лабудовог језера* П. И. Чајковског, можемо видети на балетским позорницама широм света. Публика се диви физичкој спремности, уметничкој игри, савршеној усклађености интерпретације два тела. Та два тела су родно одређена. Разлике су очигледне, а управо оне, као и понашање

[8] Овде је важну улогу имао Сергеј Дјагиљев, оснивач чувене балетске трупе *Ballets Russes* који је наглашавајући еротику мушког играча уклонио главни фокус са балерине, а све њене атибуте настојао да устоличи у новој андрогеној врсти – мушке балетске звезде.

[9] Lynn Garafola, *Sillfida u novom svetlu*, predgovor knjizi *Rethinking the Sylph*, Wesleyan University Press,1997, *Kretanja, časopis za plesnu umetnost, br.15/16, Hrvatski centar ITI*

у складу са родом показују специфичности између мушкараца и жена. Порука коју нам шаљу је вишезначна и представља много више од пуких мушких покрета или женске грациозности. Балерина-жена је константно испред играча-мушкарца и објекат је његовог дивљења, а он, тај свој објекат представља посматрачу. Оно што им је заједничко, како примећује Сузан Фостер, је то што се труде да сакрију напор како би сваки облик, фразу и сложене композиције представили као лагане, бестежинске. Обоје улажу огромну енергију како би беспрекорно извели и представили идеју кореографа и убедили публику да им верује. Ипак, и поред тела која плешу, „она не уживају подједнаку видљивост."[10] У свом заједничком стремљењу она конституишу два неуједначена облика присуства. За време дуетске игре, он нестаје иза или испод ње, постаје незаменљив асистент. Она, иако је сва пажња усмерена на њу, „не постиже никакав трајни идентитет".[11] Она је само демонстрација онога што је пожељно. На питање које се само намеће, а односи се на женске и мушке играче и њихов неравноправан пут у будућност, одговор лежи у вишедеценијској историји родом одређених тела. Ово посебно долази до изражаја у класичним балетима попут *Лабудовог језера*, *Жизеле* или *Копелије* који и даље имају велики утицај на савремени балет, али он нема довољно капацитета да се искаже кроз родно неодређено или значење без родног обележја. У савременом тренутку, питање утицаја балетске уметности и његове улоге у родним значењима је веома важно. Игра балерине провоцира анализу извођења кроз призму женског и мушког посматрача. Пажња гледатељке може се кретати на два начина: кроз перспективу мушког играча, у односу на партнерку како би се потврдила атрактивност и страст или пасивним поистовећивањем са балерином као објектом мушке жеље. Обе ове мапе посматрања поткрепљене су мушком логиком која очекује да жене (п)одрже различите облике мушке хегемоније. Перспектива мушког посматрача је другачија; поред балерине као објекта, тачка идентификације посматрача је феминизирани мушкарац у хеланкама на сцени којег доживљава као објекат фасцинације или фокус пребацује на „хомосексуално читање перформанса".[12]

Утицај балета романтизма оставио је дубок траг који се још увек провлачи кроз естетику модерне игре, а два, посебно популарна балета из романтичног раздобља, *Силфида* и *Жизела*, још увек се изводе на бројним сценама широм света. Оно што је карактеристично за балет романтизма је посебан речник покрета жена и мушкараца. Женама је донео игру на врховима прстију, што представља додатни напор у извођењу, али и извесну доминацију у односу на мушког партнера. Нове конвенције у оквиру дуетске игре, донеле су нове кодове додира и подршки. Све до краја 18. века, *pas de deux* је више истицао заједничку игру или кретање партнера у позицији огледала. Касније, у балету романтизма, партнерство у игри је укључивало сложене делове кореографије, али уз доминацију мушког играча који подржава, води и манипулише партнерком, а она је у деликатном и попуно истегнутом положају, односно веома зависи од партнера на сцени. Овај различит плесни речник симболично приказује разлику међу половима која је много израженија него у 18. веку, а задржала се све до данас. Како наводи Фостерова, физички захтеви који су водили виртуозитету, избацили су тело из сигнификантне социолошке димензије, али га нису десексуализовали. Уместо тога, примећује она, појачани физички захтеви су довели до објектификације тела које постаје погодно тле за различите сексуалне конотације. Такође, одређени кодови партнерске игре су поставили женско тело у зону посматрања, те је оно привлачило највећу пажњу, а самим тим и утицало на формирање мишљења јавности. Као пример, наводе се новинари-критичари који су на најневероватније начине описивали делове женског тела. Самим тим, наступи балерина повезивали су плес са сексуалним односом, односно, стављали га у такву конотацију. На овај начин, балет, који је до тада представљао етеричан свет идеализованог окружења, постаје метафора сензуалности и сексуалности. Такође, одређене стратегије капиталистичког маркетинга на почетку 19. века подржале су и оснажиле плесно тело као објекат. Као пример, Фостерова наводи рекламне кампање у оквиру којих су балерине супротстављане

[10] Susan Leigh Foster, *Corporealites-Dancing, Knowledge, Culture and Power (The Ballerina's Phallic Pointe)*, Routledge, 1996.

[11] Ibid

[12] Ibid

једне другима, а богатим матронима је било омогућено да уживају у друштву балерина, пре или након наступа. Гледаоци су били охрабривани да се фокусирају на балерине-звезде, уместо да оцењују само извођење у контексту квалитета или одређеног жанра. На све ово је изузетно утицала „прогресивна сегментација тела која се појавила у анатомији, физичком образовању и подржавала је фасцинацију изолованим деловима женског тела".[13]

Репутација балета као декоративне и пријатне забаве била је у директној вези са женским атрибутима, а плес је само наглашавао коришћење женског тела. Позоришна игра, сада, доминантно женска, понудила је гледаоцу, више него пријатно искуство. Од свих других уметничких области, једино плес је успео да се издвоји својом доминантном женском природом, уз помоћ експлицитног телесног приказа и невербалним обележјима. Жена на балетској сцени 19. века, постаје део спектакла, а позоришна игра ставља женско тело у рам, попут слике за посматрање. Оно се анализира у фрагментима, посматра као објекат, а карактер и технички домети балерине одлази у други план. Главни фокус је на одређеним деловима тела који постају главни знаци на сцени. У великом броју балетских либрета тог доба, наилазимо на женске карактере који су, превасходно служили као објекат жеље или искључиво за презентацију апсолутног лудила или задовољства. Мушки карактери су чезнули за њима, преплављени емоцијама. Иако су балерине изводиле веома захтевне варијације, то није много утицало на јачање женског идентитета. Феминизација балета као уметности догодила се захваљујући променама у плесном речнику. У раном 19. веку долази до велике популарности травестираних женских играча, о чему смо већ говорили у претходном поглављу. Оно што је до тада било уобичајено за булеварско позориште или варијете, преселило се и на балетску сцену. Жене освајају мушке улоге, посебно у комедијама и дивертисманима. Уз овакву доминацију женске естетике и сентименталности, мушкарцу је остављено мало простора, али је зато питање рецепције измењено у потпуности. Мушки посматрач је сада у могућности да ужива у женској игри и потпуно новој димензији.

„Хетеросексуално вредновање сексуалности и сексуалних преференција које су доминирале у јавном, али и домену приватног, утицало је на гушење хомосексуалне жеље и постепено затварање истополних друштвених, али и сексуалних пракси. Убацивањем женског тела у мушки карактер, хомоеротичне конотације су сачуване без компромиса о мушкој супериорности. Травестирана одећа била је материјални доказ о конвенцији затварања кроз коју је сублимирана мушка хомосексуална жеља. Оваква врста затварања, радила је на олакшавању повезивања мушкараца, било у хетеро или хомосексуалном контексту. Посматрач, хомосексуалац могао је да фантазира о две жене као замени за мушкарце, док је хетеросексуално оријентисан, могао да ужива у фантазији без последица по своју репутацију. Цела сцена је тако постала оквир за остваривање мушке жеље."[14]

Са друге стране, Барт се у својој књизи *Мушки играч* бави сликом и представом мушкарца у свету игре 20. века. Тело је примарно у области плеса, као средство комуникације, а кроз наша тела, репрезентујемо свој род. Друштвена конструкција родом одређеног тела, представља централни пут у оквиру којег је род представљен кроз игру. Игра носи обележја спектакла, а самим тим позива гледаоца да га посматра и доживи на различите начине који зависе од неколико фактора. Међу њима се издвајају род, етничка припадност, друштвени сталеж, године старости, сексуално опредељење и остале компоненте идентитета. У дужем временском периоду примећујемо да је мушко тело постало табуизирано у културној репрезентацији. Такође, за време развоја мушке игре током 20. века, наилазимо на публику која плес посматра кроз призму мушког погледа, незаинтересована за мушко, играчко тело, а маскулинитет се не доводи у питање. Оваква перспектива је ниво мушке игре ограничила на доминацију и контролу женског тела, а допринела развоју грубог балетског вокабулара.

„Репрезентација рода у културним формама, укључујући и плес, не представља само промену друштвене дефиниције феминитета-маскулинитета, већ је актив-

[13] Ibid

[14] Ibid, str.30

но укључена у процес кроз који је род конструисан."[15] Такође, интересује нас и начин на који се друштвено конструисани параметри и ограничења везани за „мушко" понашање изражавају у репрезентацији мушкости у оквиру балетске уметности. У последњих две стотине година никако не можемо говорити о тихом повлачењу мушких играча, већ су они јавно одбачени. Када су, за време романтизма нестали са сцена широм Западне Европе, њихова места су заузеле жене. Такође, нестајање нагог мушкарца као субјекта примећујемо и у ликовним уметностима. Све оно што је скретало пажњу на мушко тело, постајало је предмет конфликта и бивало потиснуто. Требало је пронаћи адекватно објашњење за овакве предрасуде у односу на род и тело. Овде мислимо на оне ставове у оквиру којих је „природно" не гледати у мушко тело, али и веома проблематично када мушкарац ужива у посматрању мушке игре. Истраживања историјског развоја родних идеологија указују на то да маскулинитет као друштвено конструисан идентитет представља нестабилно поље. Уместо да уживају у сигурној аутономији, мушкарци су континуирано морали да се прилагођавају и редефинишу значења везана за сексуалне разлике, а све са циљем да одрже своју доминацију у друштву. Важно је истражити конфликтне и контрадикторне аспекте конструкције модерног мушког идентитета и начин на који су детерминисали слику мушкарца у оквиру културних форми. Барт сматра да је плес област у оквиру које се одређени недостаци у конструкцији мушког идентитета могу лако открити. Такође, наводи да нелагодност која прати идеју о мушком играчу, производи она структура друштва која брани доминантне мушке норме. Предрасуде везане за идеологију рода из 19. века осудиле су мушке играче на проблематичан статус који су покушавали да превазиђу током читавог 20. века. Ипак, све до данашњих дана, задржали су се остаци утицаја друштвене средине 18. и 19. века, везани за „мушко" понашање и тело.

Сепарација плесног речника на родне делове, поставила је балерину-солисткињу на централно место, али јој је донела и улогу објекта. Са друге стране, играчу-мушкарцу је омогућено да задржи контролу над објектом-женом. Мушка супериорност опстајала је и захваљујући структури женских ликова, а њихов шаблонски обликован тип карактера осигуравао је и оснаживао мушки идентитет. Недостатак мушке енергије и наводна непотребност мушких играча довели су до радикалне феминизације репрезентације маскулинитета у сфери класичног балета.

Родна неравнотежа негативно утиче на уметнички статус класичног балета јер доминација рода/пола/тела у било ком смислу, доводи до нарушавања прецизно дефинисане лексике, технике извођења, прецизне артикулације покрета и немогућности достизања виртуозитета као једног од главних симбола класичног балета.

[15] Ramsey Burt, *The Male Dancer, Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, 1995. str. 24

## БИБЛИОГРАФИЈА


Burt, Ramsey, *The Male Dancer, Bodies, Spectacle, Sexualites*, Routledge, 1995.

Foster Leigh, Susan, *Corporealites-Dancing, Knowledge, Culture and Power (The Ballerina's Phallic Pointe)*, Routledge, 1996.

Фром, Ерих, *Бекство од слободе*, Нолит, Напријед, Аугуст Цесарец, Загреб, 1984.

Фуко, Мишел, *Историја сексуалности - воља за знањем*, Просвета, Београд,1982.

Гарафола, Лун, *Силфида у новом светлу*, предговор књизи *Rethinking the Sylph*, Wesleyan University Press,1997.

Грос, Елизабет, *Променљива тела: ка телесном феминизму*, Центар за женске студије и истраживања рода, Београд, 2005.

Мос, Марсел, *Телесне технике,* Социологија и антропологија, књ. II, XX век, Просвета, Београд, 1998.

Stoneley, Peter, *A Queer History of the Ballet*, Routledge, 2007.

Срдић, Анђа, *Тело и телесност у антрополошкој перспективи*, научни рад

*Кретања*, часопис за плесну уметност, бр.12,15/16, Хрватски центар ИТИ

*РЕЧ*, часопис за књижевност, културу и друштвена питања, бр.57, 2000.

*Ђорђе Ђурђевић*

# НА ПРОПЛАНЦИМА ТЕАТАРСКОГ ВРЕМЕПЛОВА ИЛИ НЕЗАБОРАВЉЕНЕ СЛИКЕ И ПРИЛИКЕ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА И НЕКИХ ЊЕГОВИХ ЈУНАКИЊА И ЈУНАКА

*И не само људи који у свом кратком или дугом живљењу гледају позоришне представе и постају непоколебљиви љубитељи театра, него нарочито и поготово они који то чит свестраније, временски дуже и обавезније, страсније а и професионалније – у ту скупину и не хајући за правила понашања чије је знамење скромност, убрајам и себе - сви они, дакле и једни и други, улазили су и улазе у позоришне дворане као што то чине верници у храмовима.*

*Српско народно позориште у Новом Саду мени лично, од мог раног детињства па и сада, до моје поодмакле старости, било је театарско светилиште вишеструко незаобилазно, а могло би се рећи и неизбежно из више разлога и повода.*

*И као што у свачијем дневнику писаном вољно, упорно и жељено да тако буде доживотно - у сећањима мог имагинарног дневника многе странице испуњене су Српским народним позориштем. Њим самим а помало и мноме.*

## ЗАХВАЛНИЦА ДЕДИ

...Први пут, са мојим дедом, Стеваном - Стевом Пивничким из Србобрана, иначе свињарским трговцем, или како је та професија некад звана, „извозником свиња" - а пошто је био заверенички љубитељ позоришта - присуствовао сам 4. новембра 1939. године представи *Госпођа министарка* Бранислава Нушића у позоришту Дунавске бановине, скученог у Спомен дому краља Александра, у Новом Саду.

Тадашњем ученику основне школе „Јанко Веселиновић" у Београду, у коме сам живео, при сваком мом боравку у Србобрану, деда Стева је често причао о својим успоменама не само на представе Српског народног позоришта које је годинама гледао закључно до сезоне 1927/28. када је то позориште одомаћено у згради Дунђерског, у ноћи између 23. и 24. јануара 1928. изгорело, па је том несрећом нестала и једина ондашња професионална театарска кућа у Новом Саду.

Дедина сазнања и успомене често су наглашавале важност и прави час у коме је 1861. године основано то новосадско позориште заслугама Светозара Милетића, Јована Ђорђевића, Стевана Брановачког и Јована Јовановића Змаја, а које је тада, уз Матицу српску било највећа културна мезимица и узданица српског народа. Ко зна колико пута мој деда цитирао је речи Јована Ђорђевића о народном поносу и карактеру, о његовом језику и литератури на чијим је темељима почивало позориште о коме је реч, а он никада при том није заборављао ни тврдњу Милоша Црњанског да је „...Пречански театар, новосадско Српско народно позориште, у десетинама и десетинама година одиграло не мању улогу од српске књиге, па и цркве..."

Разуме се, дедине приче нису мимоилазиле ни ранија гостовања споменутог позоришта у Србобрану, а уз то деда Стева није се оглушивао ни о своје посете београдском Народном позоришту, поготово оне у Мањежу, после оног пожара у Новом Саду.

А када је од 1936. године тек основано Народно позориште Дунавске бановине отпочело са радом и бројним гостовањима и не само у Новом Саду, него и другим градовима - мом деди се посрећило да он као најискренији и најистрајнији театарски подвижник, када год је могао, борави у Новом Саду као један од сталних гледалаца претплатника.

Не треба посебно да наглашавам колико сам био дечачки узбуђен и почаствован да први пут са дедом одем у Нови Сад и 4. новембра 1939. гледам споменуту представу *Госпође министарке*, а после тога, све до почетка рата 1941. још два пута будем у истој згради задивљени гледалац и представа *Вечити младожења* и *Пера Сегединац*!

Гледање представе *Госпође министарке* у то време за мене је било посебно занимљиво зато што сам исту представу пре тога два пута видео у Београду са величанственом Жанком Стокић у насловној улози. И још нешто, сазнање да ћу ту комедију поново гледати али сада на другој позорници, са мени непознатим глумцима, у друкчијој сценографији и уопште, ни налик на ону претходно виђену - било је све то за мене догађај који се доживотно памти.

Дакако, прохујале деценије учиниле су да многа моја сећања избледе и нестану, али, у тој представи, протагонисткиња, тада млада глумица Рахела Ферари, а после једна од врхунских југословенских драмских уметница, разиграна до урнебеса и некаквим „лалинским" говорним наречјем особена у глумачким изражајним средствима, а уз све то, сјајна у сценама са глумицом која је играла Анку собарицу а звала се Бранислава Ћосић - Андоновић, која је убрзо потом као Бранка Веселиновић постала комичарска личност врхунских креативних способности - ето, дакле, довољно мотива да један школарац доживи оно што се у том узрасту малишана ретко доживљава.

Други пут, опет са дедом, гледао сам у Новом Саду 19. марта 1940. године представу *Вечити младожења*, карактеристичну по томе што је по истоименом делу Јаше Игњатовића сценарио написао Александар Илић, редитељ је био Томислав Танхофер, а композитор сценске музике и диригент био је познати композитор Стеван Христић. Та врста сценске реализације да велики оркестар уживо дејствује у драмској представи за мене је била изненађујућа као новина у скромном дечачком гледалачком искуству. Као у неком нејасном сну присећам се улоге размаженог

Шамике Кирића у тумачењу Бранка Јовановића, мени тада веома смешног као шепртљастог удварача девојкама, а Милан Ајваз у улози Софре Кирића много година потом одушевљавао ме је као „од брега одваљен", као глумчина самосвојног дара, гласа и стаса.

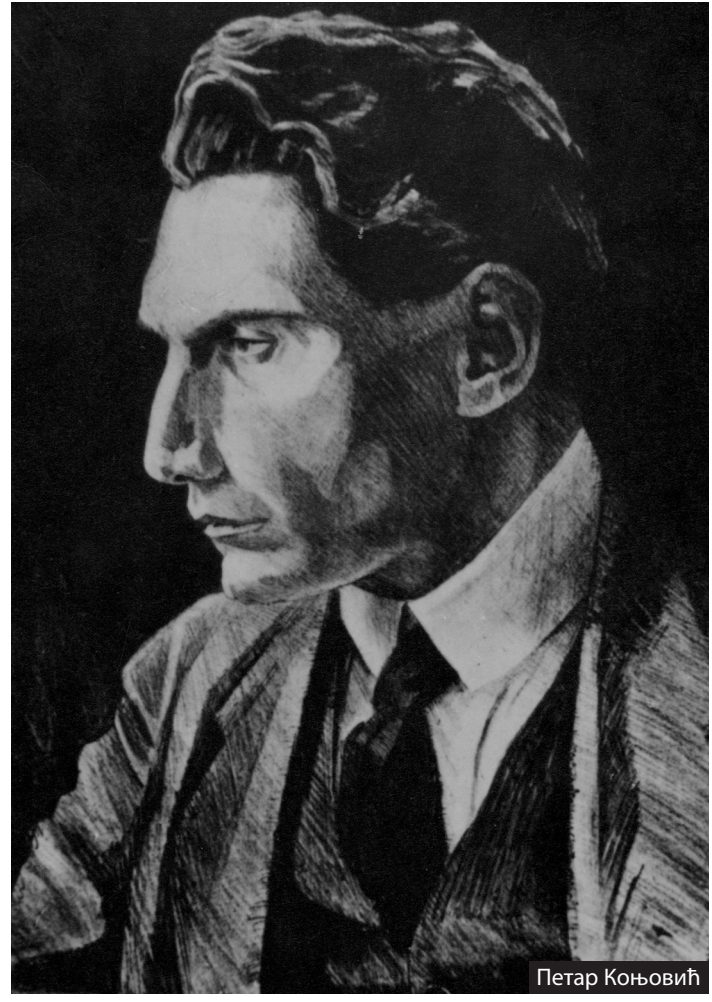
А 19. фебруара 1941. године у време када су се над Југославијом надносили тамни и олујни облаци предстојећег рата, деда Стева и ја гледали смо у Народном позоришту Дунавске бановине представу *Пера Сегединац* Лазе Костића, а у режији Јосипа Кулунџића и његовој драматуршкој преради, док је аутор изванредне сценске музике био Петар Коњовић.

Та представа, неоспорно величанствена у сваком погледу, надасве је узбудила мог деду и као патриоту и као страсног позоришног гледаоца. Стихови Лазе Костића у Пери Сегединцу громовито су одјекивали у позоришној дворани уз салве пљеска раздрагане публике. А како и не би - мој деда који је још из свог дечаштва памтио поклике војвођанске Омладине српске и на сопственим плећима осећао притиске и мору аустроугарске власти - том представом био је усхићен свим својим бићем пунокрвног Бачванина.

Представа је и на мене као већ „искусног" и стармалог гледаоца - дечака деловала силовито. Сећам се улоге Карла VI Драгомира Крањчевића, и достојанственог, маркантног глумца Љубише Ковачевића у главној улози а посебно се сећам музике Петра Коњовића и хорова снажног звука а нарочито сценографије Миленка Шербана која је пленила својим ликовним вредностима и брзим променама декора у многим сценама...

Да, да... Ни деда, ни ја, враћајући се кући после те чудесне представе, ћутке и даље свако у својим мислима, као у неком заумном калеидоскопу и архетипском сновиђењу одмеравајући сликовитости и садржаје тек виђене представе, нисмо ни слутили да ће мој деда Стева двадесетак дана затим напрасно умрети отрован бацилима трбушног тифуса којима су мађарски петоколонаши загадили неке од србобранских артеских бунара, а да ће непун месец дана после дедине смрти започети априлска ратна катастрофа...

Ко зна који пут од тада у мислима и у сећањима, захваљивао сам деди за заједничке одласке на пре-


Петар Коњовић

мијере у Новом Саду и, нарочито, у Београду, а успомене на мог драгог деда Стеву, на овом месту морам оживети и чињеницом о његовом дугогодишњем познанству и дружењу са композитором Петром Коњовићем.

### ИЗ ДЕТИЊСТВА ПЕТРА КОЊОВИЋА

Као дете, Петар Коњовић неколико година такође као ђак основне школе провео је у Србобрану. Био је члан дружине малишана из чије тадашње свакидашњице извиру многи доживљаји и перипетије које је Коњовић доцније сачувао у својим белешкама и оставио у аманет један сјајан опис гостовања Српског народног позоришта у ондашњем Сентомашу. Ево,

између осталих, и неких цртица из прегршти сећања Петра Коњовића: ... Сентомаш - Србобран, хиљаду осамсто – рецимо - деведесет треће године. Долази ПОЗОРИШТЕ! Те две речи прво прострује кроз место. Бежичном телеграфијом. Значи: појавио се чика Тона Хаџић, одржана је седница Месног одбора, зна се већ и ко ће прикупљати абоненте. У многим кућама не само интелигенције него и у кућама економским, па и паорским, већ праве комбинације које ће глумце и глумачке фамилије примити на квартир и кост – већина су међу њима ожењени парови, али, у понекој има и дете, чак и више деце: Душановићева, Тодосићевих, Марковићевих. Деце имају и други: Васиљевић, на пример. Једва да неко при том мисли на неку корист, а кад се гостовање заврши - оно, бар у Сентомашу траје месец дана - шеф глумачке фамилије запитаће домаћина куће: Па шта сам дужан, пријатељу? Примили сте нас, и угостили, баш својски! - а очекује одговор, онај који ће уследити: Та, ман те, какви дужан?! Било нам је баш здраво пријатно!

Глумачки прваци и првакиње, како се то данас каже, имали су своје сталне домаћине у Сентомашу, оне, који ће, сваки пут кад глумци дођу у место, све време док су ту, бити гости и на кости и на квартиру. За Андру и Тинку Лукић знало се: они су стални гости поп-Лазе Каћанског и његове мале и ситне, а изванредно предусретљиве супруге Екатерине, чорба је доо- бра- имао је обичај да својим познатим басом загрми поп-Лаза, добре воље започињући ручак. А онако успут, храбрио је свог сина, доцнијег поп-Гојка, када је Гојко за време школских распуста долазио из Новог Сада, или, већ као богослов, из Сремских Карловаца. Сине, Гојко, добро једи и добро учи!...

Кад се прочуло да долази ПОЗОРИШТЕ, узбуђење је захватало и нас децу, ђаке старијих разреда основне школе. За нас је била сензација видети и сусретати глумце, те необичне људе који су представљали за нас, децу немирне маште, неки изванредан свет, сасвим другачији од наших старијих... Већину глумаца знали смо и познавали не само по слушању како их наши очеви и дедови с мањим или са већим усхићењем спомињу, него и по сећању од пре две године, када су исто тако одједанпут дошли, и исто тако изазвали дотле непознато узбуђење и необичне теме разговора... Лично, ја сам био срећан што сам знао да се мој отац добро познавао са некима од њих, специјално са Димитријем Спасићем и Пером Добриновићем, па да ће их, можда, понекад позвати на скроман учитељски ручак и да ће од њих чути и понеку нову песму, чију ће мелодију и речи, ако су прикладне, да научи своје ђаке и после тога да одушевљава своје суграђане. Неки угледнији међу њима радо су долазили у школу, за време њеног редовног рада, да у паузама слушају складно певање школске деце, и уживају у њему...

Позориште је гостовало у великој сали, на спрату сентомашке гостионице - те је сва зграда мирисала на пиво и гулаш, што смо ми, деца, такође сматрали делом позоришне чаролије... Глумцима нас је привлачило сазнање да у извесним комадима има и улога за децу. Мада су такве улоге, уколико их је било, нарочито ако су биле веће, подељене биле деци глумаца а ипак је понешто остајало и за амбиције нас из публике... народ је - овде то значи публика у Сентомашу - ПОЗОРИШТЕ, то своје мезимче, волео и носио као мало воде на длану...“ - закључује нека од своји сећања на детињство Петар Коњовић.

## СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ И ВИТЕЗ ЛЕГИЈЕ ГОВОРНИЧКЕ РЕЧИ МИЛАН БОГДАНОВИЋ

У присећањима на људе и догађаје главног позоришта „Српске Атине“ - шта тек да се каже, макар и у најкраћим цртама - и о Стеријином позорју, рођеном у окриљу Српског народног позоришта?!

Дуго и помно припремано, пажљиво, стрпљиво и брижно одмеравање и најтананије нијансе у покушајима да се тако самоникле а надахнуте и оправдане жеље остваре пророчким сновиђењима умних људи и не само из Новог Сада - Стеријино позорје од оснивања, 1956. године па до дана данашњег је театарска перјаница на из далека препознатљивом шеширу српске драме и позоришта...

Био сам на Првом, на Петом, на Петнаестом, на Двадесет и петом, на Тридесетом, Четрдесетом, на...

Дакле, на већини свих тих Позорја, у непрекидној жетви доживљаја, поимања, гледања, сусрета, свакојаких утисака, на стотинама најразноврснијих представа и подвига позоришних стваралаца и посленика многих нараштаја, а чини ми се као да је све то била бескрајна и одсањана тв-серија о позоришту, том знаменитом исписнику историје културе.

И, сада, шта одабрати, шта издвојити у том бескрајном театарском покретном празнику, које догађаје, које личности, чему макар и у десетак реченица посветити пажњу у васкрсавању збивања и ликова из прошлости, а има их тушта и тма?!

За ову прилику желео бих да понешто кажем о две особе које су не само у блиском сродству са Српским народним позориштем, него и са Стеријиним позорјем...

Прва је Милан Богдановић, друга Љубица Раваси, а њихови портрети из мог стварног музеја сећања непосредно су сагледани током Првог и Другог а и Двадесетог Стеријиног позорја. А како би се и могли заборавити, рецимо, мајски дани 1957. године и сусрети са дивним људима у Позорју и уоколо?

Међу тим маркантним индивидуалностима био је и тадашњи управник Народног позоришта у Београду и председник међународне, европске институције ИТИ-а, Милан Богдановић, који је и самом својом појавом некаквог шпанског гранда пленио свачије погледе, а према коме нису крили своје дивљење, а још мање били равнодушни према њему, директори хотела и шефови сала у тадашњим чувеним новосадским ресторанима, а ни случајни путници - намерници у тим просторијама који би се љубопитљиво осврtали и дошаптавали загледани у овећи сто за којим би међу својим пријатељима достојанствено и манирима лежерног господства царевао Милан Богдановић.

О Милану Богдановићу знало се као о књижевном и позоришном критичару, а поготово о Богдановићу сјајном говорнику, наздравичару, творцу својеврсних атмосфера у седељкама за столовима на којима су се у боцама увек искрила најбоља вина, а његови говорнички јуриши и ескадрони реченица прекидали на тренутак само гутљајима и блаженим осмехом изазваним сластима произведеним на непцима.

Међутим, колико је мени познато, мало ко се својевремено, потрудио да потанко и у сликовитим преливима опише не само та кафанска столовања Милана Богдановића, у коме је као на портретима старих мајстора била седа Богдановићева глава и његово широко чело, него бар да макар и делимично из заборављања отргну његове тираде, асоцијације и упадице, а и онај немирни мизансцен његових шака и прстију и елегантних замаха руком којом чашу приноси уснама, зналачки жмиркајући, док беседи, поздравља, отпоздравља тамо-амо и усковитлава плетеницу бираних речи које су као метеори, наоко врлудаво хитале само себи знаном путањом, ројећи се, лебдећи, летећи унаоколо - а све то биле су неодољиве креације заклетог хедонисте.

Овом приликом указаћу на две епизоде мојих сећања на Друго Стеријино позорје, када сам, захваљујући случају, непосредније био уз Милана Богдановића.

Прва успомена субјективна је до крајности а томе ни мало нисам кумовао, па нека ми унапред буде опроштено. Наиме, као председавајући једном од тада најважнијих скупова који се одржавао у оквиру дебатних тематика на Позорју, Милан Богдановић је - пошто сам ја први међу „дискутантима" узео реч и узбуђено завршио своје, како ми се чинило, брзометно и усплахирено слово - Богдановић је устао и пред препуном двораном наших и страних позоришника похвалио ме овим речима: „Радујем се што међу најмлађим редитељима нашим има и оваквих који су у најприснијем сродству са разбокореном и осмишљеном говорном речју".

Затим је, после излагања других о разним темама овог скупа у својој завршној речи Милан Богдановић поново нагласио суштаство и вредности „осмишљених говорних речи", а мени се, прикованом за столицу чинило да се сала у којој смо се налазили врти с лева на десно и с десна на лево! При том ме је кључала помисао да лепа и велика радост људска није оно што се упорно тражи и за чим се жуди, него је изненадно наврла као развигор који нас помилује и прожмари наше биће доживотним сећањем.

Друга епизода са истог Позорја: после неколи-

ко дана разних сусрета и разговора, нас педесетак, окупљених одасвуд, са члановима Народног позоришта из Целја, који су претходне вечери одиграли своју такмичарску представу, одвезли смо се некадашњим новосадским „омнибусима“ на Стражилово.

Био је то дионизијски разбарушен излет, сличан једном такође из тих дана са чича-Мишом, чувеним хеленистом и професором нас глумаца и редитеља са Позоришне академије у Београду. По повратку са излета на Стражилово, случајно сам прошао поред широких излога новосадског хотела „Путник“, угледао сам Милана Богдановића који ме је театралним замахом руке позвао да уђем. Нисам оклевао, Богдановић ме је упознао са својим сабеседницима, који су се разредили и отишли на починак.

Почаствован тиме да је моја маленкост за Богдановићевим столом - а било је ту још неколико преосталих новосадских глумица и глумаца - схватио сам напречац шта су изблиза значиле ризнице Богдановићеве речитости, ти оплемењени, култивисани водопади речи који су, попут расних коња чија је немирна грива вијорила и чија је плаха створења Богдановић као виши коњички официр у рату и миру иначе обожавао, а те његове речи вазда галопирале, никад не идући спорим, заморним касом. Тада нам је Богдановић говорио о свом знаменитом преводу Ролановог *Кола Брењона* а повремено је одговарао и на нека моја бојажљиво изречена питања. Заувек сам запамтио и ове његове речи: „Млади пријатељу, превео сам то дело Ромена Ролана можда и зато што је његов јунак Кола јединствен и непоновљив, а многи од нас желе да буду као он...“

Затим је омања „банда“ анимир-тамбураша, која се око нас одједном сјатила, засвирала неке тихе мелодије и ритмове, из чијих акорда не проговара и не цвили само панонска „жал за младост“, него и нека необјашњива туга за свим и свачим на овом свету...

Јесте, било је то Друго Стеријино позорје, били су то чаробни дани, онакви, као они негдашњи, када је Серјожа Јесењин уздахнуо у својој *Ани Сњегиној* „... Тада смо и ми много волели, али су, богме, волели и нас...“

## КАД СМО БИЛИ ЗАЈЕДНО... ЕХ, МОЈЕ КОШТАНЕ...

Пребирам по сећањима Љубице Раваси, првакиње Српског народног позоришта на Прво позорје и њену Стеријину награду и застајем као да сада чујем њене речи: „За мене је то Прво Стеријино позорје било једно сасвим ново узбуђење“.

А и за мене лично, Прво и Друго Стеријино позорје био је догађај који изазива слична узбуђења.

Разговарајући тада са Љубицом Раваси још увек ми се чини као да она течно и сонорно чита странице неке своје највољеније књиге, севајући очима, крупним, широко отвореним, као да је под светлостима позорнице, брујао је тај монолог интониран речима: „Да, то онда сасвим ново узбуђење било је онакво, какво се никад више не може поновити. Догодило се тако да су се у селекцији нашле две представе *Родољубаца* Стеријиних. Наша, Српског народног позоришта у режији др Јована Коњовића, и представа Југословенског драмског позоришта коју је режирао Мата Милошевић. Чинило ми се да је долазак тог позоришта из Београда са истом представом за нас хендикеп. Како се уопште такмичити са тако јаким позориштем! Играла сам Зеленићку а моја директна конкуренција била је Рахела Ферари, дивна глумица, моја велика пријатељица. Цео дан сам била узбуђена, притиснули су ме и трема и одговорност. Данас већ више не могу да се сетим да ли су Београђани, или смо ми имали прву представу. Али, врло добро се сећам шта је учинило да добијем Стеријину награду за своју Зеленићку. Била је то сцена када она прича о рату. Шта сам урадила, шта нисам, тек - по реаговању публике већ сам знала да је предност на мојој страни... Да ли сам у тренутку док сам примала награду плакала од среће, то већ не знам, али још је у мени оно моје размишљање после награде: како убудуће оправдати то признање, треба још много, много радити а хоћу ли ја имати снаге да то потврдим?!... Ето, мој Ђорђе, док ми сада на Двадесетом позорју разговарамо, прошле су две деценије. У међувремену било је и других улога и потврђивања, а ипак, са носталгијом сећам се тих првих позорја када смо били

заједно. Да, били смо много више заједно, ми глумци, и редитељи, људи од позоришта. Било је другарских вечери, састајали смо се у позоришном салону, пробна сала нам је била на располагању, налазили смо се и у клубу. Некако, ми из нашег новосадског позоришта осећали смо се као домаћини. Разговарали смо о свему, седели, певали - било нам је тако лепо. А сада?!.. Па, и сада су неке ствари исте. Све нас пред Позорје ухвати ОНО узбуђење, па нису важне само представе, глумачка достигнућа, режије, већ и то шта обући, како се очешљати, којим сусретима са колегама се највише радовати, како испричати неке своје најдраже и лепе приче..."

У разговору после овог, једна од наших најпознатијих глумица, првакиња Српског народног позоришта, Љубица Раваси, итекако ме заинтересовала својим казивањем, чији би наслов могао бити „Спомен на Коштану". Наиме, она је ту улогу играла годинама у разним позориштима, у различитим глумачким поделама и у сарадњи са неколицином редитеља.

„Дакле, питате ме за моје Коштане. Ево, чујте: први пут играла сам Коштану 1938. године у тадашњој групи „Б" Српског народног позоришта која је у ствари била секција онда популарног Позоришта Дунавске бановине. Ту представу режирао је Александар Верешчагин, Митка је играо Милутин Томић, а Хаџи-Тому Раденко Алмажановић. Нажалост, обојица су погинули 1941. године у великој експлозији на смедеревској железничкој станици. Ту *Коштану* играли смо две сезоне, гостовали смо углавном по Војводини и у ужој Србији, а као Митке често нам је гостовао и Раша Плаовић. Била је то живописна представа, певале су се песме из албума Петра Крстића, сви смо били млади, па је то, зачудо, посебно доприносило нашем понирању у чудесни свет Борине врањанске рапсодије.

Негде у 1942. години обновили смо ту *Коштану* али овог пута Митка је са великим успехом играо Синиша Раваси. Публика Панчева и околине прихватала нас је као никад, а како и не би, када смо уистину сви давали све од себе да се у тим тешким данима, наш општи бол под окупацијом, бар донекле ублажи Борином речју и носталгичним сазвучјем врањанског народног мелоса.

После рата, 1945. године *Коштану* у Српском народном позоришту режира др Јован Коњовић.

Каква је тек то глумачка подела била! Ја у улози Коштане, Виктор Старчић као Митке, Милан Ајваз као Хаџи-Тома! Ту представу играли смо пет сезона а када су Старчић и Ајваз отишли у тек основано Југословенско драмско позориште, у њиховим улогама појављивали су се и други глумци, поготово Синиша Раваси, који је опет играо Митка. У то време често сам као Коштана гостовала у зрењанинском Народном позоришту, где ми је као Митке партнер био Лазар Богдановић.

У тих пет сезона са *Коштаном* смо гостовали на све стране. Понекад је то било и веома напорно, али препуне позоришне дворане награђивале су нас аплаузима који се не заборављају.

Исту ту *Коштану* у Коњовићевој режији обновили смо 1952. године а у улози Митка појављивали су се глумци - мераклије, Станоје Душановић и Никола Митић...

И, после свега, мислим да сам Коштану играла око 150 пута, у ко зна колико градова, на свим могућим позорницама. Зато нисам у стању да бар у најкраћим цртама евоцирам све успомене на моје тако вољене Коштане. Али једна успомена је неизбрисива, играла сам и са великим Добрицом Милутиновићем као Миткетом, а када је Добрица 1948. године поново гостовао код нас у Новом Саду, нажалост, тада нисам могла са Добрицом да играм Коштану. Управо тада умро је мој Синиша...

Играјући Коштану из представе у представу кориговала сам своје грешке, извлачила поуке, пажљиво слушала примедбе и савете редитеља, поготово Верешчагина и својих добронамерних, старијих колега. Просто је невероватно шта сам све чинила и колико сам се удубљивала у тај несрећни лик Борине јунакиње и њене несналажљивости и оправдане немоћи да се снађе у стварности са којом је суочена. Многе жудње и чежње тог младог и безазленог женског бића доживљавала сам до у најситније детаље, на многим представама догађало ми се нешто необјашњиво: било је када нисам знала шта се то збива са мном, осећала сам се као да постојим у неком другом

животу, као да се судбина поиграва надамном, до последњег свог дамара постајала сам та циганчица Коштана, за коју нема нити може бити никаквог излаза у њеној злехудој беспомоћности, у њеним тако обичним а пустим сновима које уништава сурова јава, чим пропламсају и засветле, али се одмах гасе и тону у неумитну таму...

Усавршавала сам своје Коштане, увек се трудећи да ти ликови буду уверљиви на оба колосека: глумачком и певачком. Од песама у *Коштани* највише сам волела ону „Стојанке, бела Врањанке". Моја драга колегиница Цока Перић-Нешић била је поред мене као Салче у свим представама које смо играле после рата. Она је у тој улози била ненадмашна...

Из обиља анегдота које су у мојим сећањима када је реч о *Коштани* издвојићу две. Негде 1939. године када смо гостовали у Белој Цркви, публика је толико одушевљено поздрављала све нас извођаче, да сам јој ја у једном тренутку онако спонтано уздрхталим рукама послала пољубац. Управник др Марко Малетин био је љут због тога, једва сам избегла казну за тај свој заиста искрен поступак слања пољубаца раздраганим гледаоцима... А једном у Зрењанину, на гостовању у послератним данима, један гледалац - земљорадник уместо букетом цвећа наградио нас је са два килограма шећера!... Ех, моје Коштане! Како су лепи и дивни били ти дани..."

# ПРОМОЦИЈА КЊИГЕ „ПАРАДОКС О РЕДИТЕЉУ“

*Промоција књиге ПАРАДОКС О РЕДИТЕЉУ*

Музеј позоришне уметности Србије, 07. октобар 2019.

РАДОМИР ПУТНИК: Даме и господо, добро вече, добро дошли у Музеј позоришне уметности Србије на представљање књиге *Парадокс о редитељу* Боре Драшковића. У разговору ће учествовати редитељ Љубиша Ристић, новинар Александар Гајшек, редитељ Борис Лијешевић, ту је и глумица Јадранка Нанић Јовановић која ће нам прочитати два одломка из најновије Борине књиге, а онда ћемо чути, разуме се, и самог аутора, Бору Драшковића.

(Приказују се инсерти из филмова Боре Драшковића)

На почетку видели смо колаж из Бориних филмова и морам да одмах кажем, сад сам у улози Александра Гајшека, преузео сам водитељски занат нашем колеги Гајшеку. Осећам се на неки начин пољуљаним, баченим из једног лепог осећања равнотеже. Бора ме је, подсећајући нас на своје филмове, избацио из равнотеже јер је директно утицао на наш емотивни свет али истовремено и на наш свет промишљања и рационалног односа према животу у коме се налазимо. Колаж његових филмова показује још нешто друго. Да сад занемаримо емоцију, показује модерност Боре Драшковића као редитеља који је од свог првог филма *Хороскопа* па на овамо, ако тако може да се каже, антиципирао постмодернизам у филму и најавио све оно што је потом дошло. Дакле, имамо сусрет са једним стваралоцем који има ренесансне капацитете, или обрисе или домете. У свему чега се латио Бора Драшковић остварио је изузетне резултате. И историја позоришта и историја филма, и театрологија а, боже здравља - то ће када буде томе време – све ће се то регистровати као и педагошки рад на Академији уметности у Новом Саду. Тамо је Боро Драшковић

део свог радног века провео, где је био професор једне дисциплине, иновативне у то време, то је дисциплина мултидисциплинарне режије, у којој је објединио позоришну, филмску, радио и телевизијску режију и драматургију. Дакле по томе је Боро Драшковић јединствен, а наравно, у свему томе утицао је и на студенте глуме. То је још један доказ више да је Боро Драшковић једна извансеријска, несвакидашња стваралачка личност у нашој култури.

Вечерас имамо задовољство да говоримо о књизи Боре Драшковића „Парадокс о редитељу". Књигу је објавио Музеј позоришне уметности Србије. Пре тридесет година у издању Стеријиног позорја објављена је књига „Парадокс о редитељу", али ево после тридесет година Боро Драшковић имао је потребу да се врати тој књизи, том рукопису и да књигу употпуни новим деловима о двојици живих редитеља Љубиши Ристићу и Харису Пашовићу али и први пут је написао, јавно проговорио и о представи *Кад су цветале тикве* коју је он режирао у Југословенском драмском позоришту, а која је после четвртог извођења била забрањена. Боро Драшковић је дуги низ година, па и деценија одбијао да о томе говори. Сада је коначно написао своје виђење те ситуације, како је он доживео забрану представе, и оно друго што је било мени много индикативније и занимљивије за читање, како се Југословенско драмско позориште онда поставило према Бори Драшковићу. Дакле, то су сложени односи о којима Бора пише и због тога вам посебно препоручујем ову књигу. Додаци које је Бора написао о Љубиши Ристићу о Харису Пашовићу, као и овај аутопоетички текст о представи *Кад су цветале тикве*, то су били разлози који су навели Музеј позоришне уметности да објави ово проширено, допуњено, обогаћено издање књиге.

Ја ћу бити толико слободан да цитирам себе јер бих желео да скренем пажњу на један важан детаљ који је, рекао бих, симбол времена о коме Боро Драшковић пише.

*Боро Драшковић има став који каже: Уметничко дело, значи позоришну представу, треба посматрати у контексту времена у коме је настало. Када тако успостави каузалитет између друштвених и политичких прилика и театра, када опише узајамне односе који постоје између позоришта и власти онда аутор ових узорних огледа успева да нам предочи и детаљно објасни неке појаве и њихове последице на развој позоришне уметности. На пример, пишући о Бојану Ступици Боро Драшковић говори о Ступичином настојању да еклектичким приступом превазиђе људске оквире реализма који у време настанка Југословенског драмског позоришта био једини прихватљиви сценски израз.*

*Реализама, вели Боро Драшковић има много. Знани су стилизовани и психолошки и социјалистички реализам, чије границе је Бојан Ступица превазилазио својим режијама, али није успевао да се избори, обратите пажњу, са бирократским реализмом.*

*Дакле, Бора Драшковић је нашао прави термин за муку коју је наше позориште имало у време када је Бора био у највећој стваралачкој снази и када је био ангажован у Југословенском драмском позоришту; и не само Бора него и други редитељи у то време. Сетимо се да је било и превентивних забрана представа у Атељеу 212, где су забрањивали представе Александра Поповића. Дакле, то је тај бирократски реализам.*

*Бора је нашао најбољи израз, ја бољи израз у театролошкој литератури о реализму нисам нашао.*

Моја дужност није да цело вече причам о Бори Драшковићу. То ће урадити уважени саговорници. И то по редоследу који је направио Бора Драшковић, а Бора Драшковић је, не заборавите, изузетан драматург јер зна кад шта треба и кад ко треба да каже, па је после ових неколико уводних реченица, предвидео да реч узме Љубиша Ристић.

ЉУБИША РИСТИЋ: Аааа, опасна драматургија.

Па ништа, ја прво морам да се супротставим драгом Бори и да кажем да ја не знам да ли је то баш нека велика корист *Парадокс о редитељу* што је нас живе редитеље убацио у ову књигу. То је њему доста згодно било. Имао је два филма која је са мном снимио, где сам ја пристао да разговарамо, а онда ме је он прешао па пустио мене да причам тамо, а ја сам познат по томе да не умем да станем, и онда је он имао много материјала, па је то ставио у књигу: један филм од пре тридесет година који смо снимили, и после други филм који смо снимили сад, пре две, три године. Ја, у ствари, ствар-

но не знам зашто, шта је Бори требало да ставља мене поред Гавеле, Ступице, Клајна - нашег професора заједничког и свих осталих. Мени је мало неугодно због тога, одмах да вам кажем.

Једна је ствар то што ја тамо заузимам место..., о Харису Пашовићу нећу да причам. То је друга прича. Ту је Бора слаб, то је његов ученик и тако даље, и тако даље. То су друге ствари, нећу да улазим у то. Али што се мене тиче, Боро, па требало је ставити у књигу Бату Путника, требало је ставити у књигу Соју Јовановић, требало је ставити велике друге редитеље. Највеће. Поред ових које си ставио унутра. То је оно што мени смета. Што нема унутра, нема унутра Миње Дедића на пример. Је л? Та три редитеља, поред Боре Драшковића, су редитељи који су мене определили у позориште.

Бата Путник са једном невероватном представом *Дервиш и смрт*, нешто из зеничког позоришта је дошло, сећам се, неке ноћи у Југословенско драмско, можда се Гојко Шантић сећа тога. То је било невероватно нешто. Ја сам био клинац. Тек на Академији. Гледао сам ту представу потпуно запрепашћен да то уопште постоји у нашем позоришту.

Соја Јовановић је мој први редитељ. Имао сам девет година када сам играо у једној представи *Плачи вољена земљо* на Крсту, горе. А Миња Дедић, тај невероватнији лудак у нашем позоришту, са свим тим рукавицама, ланцима, оловкама и осталим стварима, је један најкомплетнији теоретичар позоришта, од свих практичара које ја знам.

Он доследно спроводио свој метод режије. Ја сам му био асистент, радио сам све то његово када смо радили Шекспира, *Два витеза из Вероне*, горе на Крсту. Како је то све усклађено: Оно што он мисли о позоришту, шта он мисли о проби, шта он мисли о представи, шта он мисли о глумцу, о редитељу, о односу улице и собе у позориште. То се све тако фантастично видело код њега на проби... Да све су то озбиљни теоретичари позоришта који заслужују да им посветимо пажњу.

Соја, Соја је увела у наше позориште *Сламни шешир* од Лабиша. Она је, практично са Мињом, неко ко је направио то фантастично Београдско драмско. Прво, друго позориште у Београду, уопште у Југославији. То је тај репертоар који се играо. Ја сам био дете када сам то гледао, овај, вирио иза завесе када нисам имао представе. *Поглед с моста* и *Мачка на усијаном лименом крову* и све те невероватне представе.

Соја је довела целу ту екипу из Академског позоришта и направила Београдско драмско. Она заслужује, Боро, овакву једну књигу. А пошто у овој земљи нико не пише књиге или скоро нико сем вас, моја озбиљна примедба, иста примедба коју сам давно пре петнаест година, двадесет година. рекао мом пријатељу, мом драматургу КПГТ-а Драгану Клаићу, који се представљао и као професор, њему сам рекао: Слушај Клајо, ти си човече сео и писао, и писао, и писао о холандском театру. Ти си директор холандског Позоришног института. Шта је теби? Објавио си стотине страна о холандском театру... Шта је са нама човече? Ми радимо у исто време све то и код нас. О њима изашле библиотеке књига. А то што ми радимо, тек по нека критика у Времену и ништа. Наравно ја сам био љут, не због тога што смо ми сви сујетни, сви егоцентрични, сви бисмо хтели да будемо главни. Ја све ово причам да кажем хвала Бори Драшковићу који упорно, сваких толико година, две, три, десет прође и ето нове књиге. Ето проширене, ето не знам шта. И, уствари, просто, у овим парчићима филмова што смо гледали он стално пушта неке људе који играју у филму па гледају филмове. Па стално има неких таквих ствари. Стална, стална та игра са медијима, са разноразним стварима. Тако он из позоришта пише књиге, прави филмове. Ја, на пример, мени стално људи кажу, запиши то, запиши то, немој да причаш више. Ја кажем, не могу ја да пишем, то Боро Драшковић ради. Он записује. А они мени кажу да сам снимио филм пре Боре, један филм из седамдесет и неке године, (*Луда кућа*). Нисам ни хтео да потрошим те године живота на неки филм. Бора стално троши за те филмове око три, четири, пет година живота. Зато што нас кажњава. Када сам ја ушао у позориште, он је рекао нећу више. И изашао из позоришта. И оставио нас без Боре Драшковића. Бора Драшковић је био највећи редитељ у Југославији тада. Сви су били фантастични и Паро, и Виолић, и Корун у Словенији. Бојан је још био жив, али сем *Награде* коју је радио у Југословенском драмском више скоро ништа није радио, а Боро је тада радио и *Прљаве руке* и све то. Сви причају о *Тиквама*

јер не знају какав је, какав је утицај на наше позориште имала представа *Прљаве руке*. Те, колико, три, четири представе у Југословенском драмском. То је уопште, практично био преокрет у нашем позоришту. То што је Бора тада радио. Ми, као деца смо то гледали, ишли, учили, видели, разумели.

Мислим, сви причају о *Тиквама* као што о Хандкеу причају. Он је пријатељ српског народа. Будале. Он је највећи европски писац. Шта то значи пријатељ овога или пријатељ онога? Боро Драшковић не постоји због забране или скидања с репертоара *Тикава*. Ја о томе имам своје посебно мишљење. То ћу вам и рећи. Али он постоји зато што је био наш највећи редитељ. Када сам гледао те *Тикве* најмање ми било важно да ли онај на железничкој станици каже: „Гори су него Немци", или не знам шта. То су све будалаштине. Нема везе. То је била фантастична представа. Има невероватне сцене. После сам радио у позоришту, како кажу - филмске сцене, то сам видео код Боре Драшковића; нисам ја то видео код неког другог. Код њега сам видео сцене режиране као на филму. И оне туче, и ону бурад која се ваљају сценом. Све је то фантастично, потпуно. Да не причамо о политичком театару, ово, оно, Сартр *Прљаве руке,* проблем партије, појединца, проблем савести, проблем револуционара и партије која ждере револуцију, која ждере државу. Све је то било у тим представама. И онда се Бора наљутио и рекао: Нећу више.

Е, па нисте имали право. Требало је да стегнете зубе, па онда погледате те глумце који су вам скинули представу. Не морате с њима да причате, али сте могли с нама млађима да причате, да радите, да нас учите. То што су они такви какви су, ми знамо какви су глумци. Ево Гојко се смеје, он зна о чему причам. Није Јосип Броз Тито скинуо ту представу како се прича. Скинули су, хајде нећу да их набрајам сада, они који су се уплашили. Који су побегли. Који су оставили Бојана, који је умро због тога. Оставили га на цедилу. Ајд што га је оставио Кардељ на цедилу, код кога је ишао да пита шта ради, оставили су га глумци. Његови глумци су га напустили и скинули. Што рекао мој пријатељ, било је разних забрана у то време. Е, па није било забрана. Није. Увек је било, Метод је био, да глумци сами скидају представу.

РАДОМИР ПУТНИК: Добро. То је метод самоуправног социјализма.

ЉУБИША РИСТИЋ: Тако је. Не, не. Нема судске забране. Нема. Дођеш лепо сам, донесеш самоуправну одлуку и скинеш представу. Е, па то је разлика. Да се одмах разумемо.

Писац...

РАДОМИР ПУТНИК: Драгослав Михајловић.

ЉУБИША РИСТИЋ: Јесте. Наш друг Драгослав, он, ево колико, четрдесет година је забрањени писац. Ко га је забранио? Никад га нико није забранио. Његова књига је била бестселер. Била је фантастично примљена. Све најбоље критике, издања, чуда. И онда је дошла представа. Та представа је била скинута с репертоара. А не књига. И тако даље. Има око тога. Много збрке које не треба сада обнављати, није важно. Ја ово кажем зато што ја не опраштам Бори Драшковићу што је генерације иза тога оставио без Боре Драшковића, позоришног редитеља, највећег ког смо имали.

И даље мислим да је фантастично то што је направио те дивне филмове. Феноменално је што пише ове књиге за разлику од мог друга Драгана Клаића, не о холандском театру, него о нашем. Али стварно ми фали. Фали ми да неко седне, не знам, Боро организујте неке људе писмене, паметне, научите их како, нека направе књигу о Соји, нека направе књигу о Мињи Дедићу, нека направе књигу о Бати Путнику. Као што понека књига излази о Гавели. Његови ђаци више воле да праве асистенте него да се баве својим учитељем Гавелом.

Мислим, ја морам да завршим. Бојан је, Бојан је једва преживео скидање с репертоара *Тикве*. Довео је Бору у то позориште. Онда је довео мене и оставио у аманет да радим своју дипломску представу и умро. И онда смо Боро Драшковић и ја остатак живота провели ван тог нашег позоришта. То позориште је његово и моје. Шта год ко о томе мислио. Моја представа се играла четрдесет година, а његове представе живе изнад свих представа које је то Југословенско драмско позориште направило.

Ето то сам имао да кажем Бори.

РАДОМИР ПУТНИК: Хвала Љубиши Ристићу. Ево разговор неће ићи како сам замислио после овога што је Љубиша рекао, и вероватно ће кренути неким другим путем. Али пре него што наставимо с разговором било би добро да чујемо један одломак из Борине књиге. Читаће Борина студенткиња Јадранка Нанић Јовановић.

(одломак из књиге)

РАДОМИР ПУТНИК: Хвала Јадранки Нанић Јовановић на овако лепој интерпретацији Бориног текста. Пре него што Александар Гајшек узме реч ја ћу вас подсетити да Боро Драшковић у овој књизи пише о следећим редитељима. Пише о Бранку Гавели, Хугу Клајну, Мати Милошевићу, Бојану Ступици, Љубиши Ристићу и Харису Пашовићу. То је дакле прва шесторка, шесторица редитеља. И ту је тај аутопоетички текст о случају забране или опструкције представе *Кад су цветале тикве*. Желео бих још, јер нећу стићи после да вам кажем, још једну реченицу како сам ја доживео ову књигу после оног читања од пре тридесет година и сада после овог читања када је књига употпуњена.. Ви знате сви да је Дени Дидро написао чувени *Парадокс о глумцу*. У време Дидроа глумац је био све у позоришту. Писац и глумац. Али глумац је био онај истурени, неко ко је појам позоришта. Али од појаве Лудвига Кронега па на овамо, редитељ полако преузима то место главног стваралаца у позоришту. Редитељ је сада тумач онога што је писац написао. Редитељ је стваралац представе.

Дакле битно се сада разликује текст драме од представе коју гледамо. И о томе, у ствари, Боро Драшковић пише. *Парадокс о редитељу* је књига мудре запитаности о позоришном стваралаштву.

Боро Драшковић је истовремено и позоришни аутор али и критичар, мислилац и актер збивања, театролог и антрополог. Отуда се јавља неодољив утисак да ова књига као својеврсна енциклопедија представља позоришну уметност као свеобухватривну креативну делатност знајући да је театарску уметност ипак немогуће дефинисати до краја, и без остатка.

То је опет један нови парадокс у Борином промишљању позоришта. И то је разлог зашто је ова књига и написана, и то је разлог зашто ће она, верујем, и у будућности бити онај креативни провокатор за будуће студенте режије и драматургије.

А сада реч има Александар Гајшек.

АЛЕКСАНДАР ГАЈШЕК: Хвала. Желим најпре да се захвалим господину Бори Драшковићу на позиву да кажем нешто вечерас. Иако морам да признам да ме је тај позив препао, поготово када сам чуо ко ће све говорити о вашој књизи. Какви су то ауторитети. Ја сам прихватио будући да сте ви као Реал Мадрид. Ваш позив се не одбија. И зато сам ја одлучио да заправо кажем нешто о Бори Драшковићу, ето кроз пар неких кратких анегдота и мом личном доживљају о њему као човеку.

Заправо Боро Драшковић је један од најтоплијих, најнежнијих, најсуптилнијих људи које сам ја упознао у свом животу. Понекад ми се чини да је сав од емоција некако саткан и да ово што га видимо као у материјалном облику да је то заправо згуснута емоција.

И мило ми је да је то и господин Путник на почетку говорио о његовој емотивности.

Од првог сусрета, то је професоре ако се добро сећам, баш било на БИТЕФ-у када смо гледали представу која се звала *Љубиша Ристић*. Већ после пар реченица, ви сте ми рекли: „Ја живим у координатном систему који су записали Патријарх Павле и писац Павић“.

Дакле, Патријарх Павле са својом духовношћу. Од Павића сте научили ту потребу за редом, радом и дисциплином. Је л тако? Е, сада просто да не буде да ја имам само такав доживљај ја бих пренео две кратке анегдоте. Једна је када сам с покојним академиком Владетом Јеротићем припремао *Агапе Антологију 4*. Дакле, то су интервјуи из тада око пет стотина неких разговора које смо водили. На помен имена Боре Драшковића лице академика Јеротића се претворило у један огромни осмех и само је тако топло изговори: „Како је то диван човек“.

А пазите сада. То је у реду да они који га познају, који су његови пријатељи, студенти да имају такав доживљај.

Али једна анегдота ми је посебно драга. Испричала

ми је моја пријатељица која је књижевница. Да је срела једном приликом Бору у порти једног српског манастира.

Они се не познају. И каже, како су ишли једно другом у сусрет, наравно у једном тренутку су се мимоишли, међутим, тако је нешто снажно осетила она, да је после два, три корака стала, окренула се и дошла ка професору и рекла: „Професоре да ли могу да вас загрлим?" Је л се сећате тога професоре? Е, да. Наравно професор је тада... (Боро Драшковић нешто говори из публике)... Још бриди. Још греје.

Иако ми је књига пуна, исписана, исцртана, исподвлачена предивних мисли, ево ја сам и синоћ до касно са супругом размењивао то, и један посебан део сам можда хтео да издвојим, али ево то је сада дивна глумица све прочитала.

Ево да кажем и ово. Посебно ме је узбудило то како сте говорили о тим данима. О тој шесдесет деветој, како ето после метеорског успеха и *Хороскопа* и две чудесне представе које и други издвајају. И Мира Ступица, ако се добро сећам, која каже: „Дивно. Сви смо се гушили од радости и поноса шта смо гледали. Какво уметничко чудо". До Љубе Тадића који каже: „Ево где се достиже врхунац. Када дође до синергије и редитеља и глумца и публике и критике. То смо имали у две представе *Прљаве руке* и *Тикве*.

И наравно знамо шта је епилог свега тога и кроз какву сте драму прошли. Мени је невероватно да сте апсолутно задржали незлобивост. И не само незлобивост него и нешто много више од тога. А сада док смо гледали ове инсерте некако ми је наравно упало за око да је у сваком том инсерту био барем један убијен. Онда сам помислио, Боже можда је Боро баш овде нашао ту неку природну људску нажалост потребу за осветом кроз уметнички акт, да заправо (Бора добацује из публике), да, да... Да сте сублимирали а да сте за живот оставили само љубав и доброту.

И, ево док сам долазио овамо синула ми је још једна мисао коју сам прочитао негде или сам можда видео у једном предивном филму о Винсенту ван Гогу, анимираном, где је Ван Гог рекао: „Волео бих када људи стану испред мојих слика, да помисле, Боже како је овај човек осећао".

Ја мислим да то свако ко је упознао као личност Бору Драшковића или кроз његово стваралаштво помисли.

Хвала Вам професоре.

РАДОМИР ПУТНИК: Хвала Александру Гајшеку. Сада ће реч узети бивши студент Боре Драшковића, Борис Лијешевић.

Морам опет једну малу фусноту ту да ставим јавности на увид, наиме, често професори, у ствари, велики професори, увек се поносе тиме ко су им били студенти, поносе се својим ђацима. Мислим да и Боро Драшковић има разлога да се поноси својим ђацима, својим студентима. Ту је Борис Лијешевић, али није он једини. Било је још много студената с различитих класа. А ево сад, за вечерас, одабран је Борис.

БОРИС ЛИЈЕШЕВИЋ: Хвала. Када смо већ код студената професора Драшковића, замолио ме је још један студент, његов бивши, да вам пренесем свима његово извињење. То је Никита Миливојевић, који је требало вечерас да говори. Позвао ме је поподне и каже, „Ја сам већ јавио да нећу моћи, али молим те ти кажи да имам вечерас прву генералну пробу *Травничке хронике* у Новом Саду и да је данас *Парадокс о редитељу* неизрецив у односу на време какав је био када је професор писао ову књигу. Да је редитељ, данас, уочи генералне пробе у много тежој и у много горој ситуацији него тада."

Ја се захваљујем, професоре, на прилици (убацује се Боро Драшковић из публике: Поздравите Никиту) Хоћу хвала. На прилици да говорим вечерас о овој књизи. И захваљујем се саговорницима уваженим, цењеним. Љубишине представе сам гледао када сам имао нешто шест, седам година, осам. Када нисам знао ни шта гледам. Када нисам ни својом вољом ишао у позориште. Него мајка, ваљда није имала коме да ме остави, па ме вукла са собом. И стално ми кроз главу пролазе слике како се Кајо Цветковић на крају неке представе *Школа за жене* или не, закопава у гроб, сам себе. И мени то било као клинцу фасцинантно како успева то, да се сам прекрије земљом. Не могу ни да се сетим која је то представа више била. (Љубиша Ристић: *Молијер*) Да *Молијер*.

И исто тако у луна парку је била представа *Мизантроп* или *Дон Жуан* (Љубиша Ристић: *Тартиф*), *Тартиф*. Е да, да. Био сам толико мали да ме од свега испуњавао више тај луна паркић, него представа у луна парку. А онда пар година касније када сам почео да играм тенис, Љубиша је имао неку представу на тениском терену. (Љубиша Ристић: *Мизантроп*). Е то је био. Не, то је онда исте године било. (смех)

Тако да ми је, тако, да просто још не могу некако да схватим да ево седимо у истом друштву, истим поводом. И захваљујући овом поводу, ја сам припремио неки говор сада ћу морати да га изменим после онога што је Љубиша... (Љубиша Ристић: Немој ништа да мењаш).

Наиме, све у животу што ради редитељ је припрема за његову следећу режију, каже, каже аутор *Парадокса о редитељу* у поглављу *Роденово око*. Све у животу је припрема за његову следећу режију. Студирајући код професора много пута сам чуо ту реченицу, касније сам се и уверио у њу. За разговоре које је током осамдесетих година на МЕС-у водио наш професор каже да су ти округли столови били можда његове најзначајније лекције о режији. Тако их је водио, толико је дубоко урањао у свет сваке представе и у редитељско глумачки рад да је Харис после тога одлучио да управо иде на студије у Нови Сад код професора Драшковића.

"Нико тако лијепо и добро не пише о режији", каже ми Харис те ноћи. Рекох, сигурно да. Сигурно код нас нема таквих људи који пишу. Он каже: Не. Не код нас. Него у свету. Чак и Питер Брук, каже, не пише тако о режији. Каже, Питер Брук пише најбоље о позоришту, о улози позоришта у друштву, о процесу рада, али о самој режији не пише тако добро као што пише Боро Драшковић. Тих дана сам размишљао о тој професоровој фасцинацији, неутаживој фасцинацији режијом, која није само режија представе него и режија професије, режија школе, факултета, живота, дана, режија града о којој се толико пише у овој књизи, па и режија света која се помиње такође у овој књизи. И дивио сам се његовом дивљењу. Дивљењу коме нема премца, заправо спремности његовој да се диви туђем дару без икакве љубоморе, без суревњивости, без сујете. Он је у стању да, када препозна дар, и када препозна да негде долази до неког значајног стварања позоришног, филмског, све остави и да узме камеру и снимателја и да иде да то биљежи, јер зна да дар није нешто свакидашње. Зна да се дар не остварује на сваком кораку. Зна да су то посебни тренуци које треба забиљежити. Имао сам утисак да у стварању великог стваралаца он види праслику божанског стварања и да заправо кроз своје, да заправо цијели живот, кроз књиге, и кроз филмове и представе тражио управо то. Божанску енергију стварања. Коју и сам описује у истом том поглављу *Роденово око*, када говори о тој забрањеној представи, када говори о процесу проба и каже да су идеје незаустављиво навирале као гром кроз громобран. Тако значајан опис и жив, да имам осећај да могу да осетим његов тај дрхтај који верујем да га је обиљежио за цијели живот. Да кроз свој или туђи рад тражи управо те најузвишеније моменте стварања. Ова књига је, како рече господин Путник, једна енциклопедија. Али заправо једна ризница великих дарова, великих духова. Једно сведочанство на време када се градило позориште, као што мислим да се драма не пише него да се драма гради. Ја мислим да се позориште заправо не гради него да настаје из живих људи, да се рађа. Дакле сведочанство о једном времену када је код нас настајало позориште. Када се у то веровало. Када су се радиле по три представе. Када је Ступица радио три представе истовремено. И када је деловало да све те зграде које се граде неће бити довољне за ту количину идеја, елана, полета.

Пре неки дан сам на факултету студентима треће године читао управо то поглавље о Ступици. И некако студенти су остали запљуснути. Запљуснути том љепотом ентузијазма. Љепотом коју производи ентузијазам само када се о њему говори. Не мора ни да се види. Само када се макар и кроз књигу дотакне. И ја некако не могу а да се не запитам шта је то што нама данас фали? Шта је то што нам смета? Нама увијек нешто све смета. Ничег нема довољно. А некако прочитавши ову књигу и заправо то поглавље о Ступици видим да једино што фали је неки живи дух, нека ватра у човјеку која се преноси на другог човјека, са другог на трећег, и некако настаје неки пожар креативности и енергије. Ова књига је сведочанство и о великим градитељима.

Сигурно највећим позоришним градитељима двадесетог века. Јер свако од јунака ове књиге је оставио иза себе грађевине. Било да су то позоришне зграде, факултети, катедре, фестивали, студенти, књиге, уџбеници. Мислим да се ова књига, мислим да је ово заиста књига која некако стоји раме уз раме са Клајновом књигом *Основни проблеми режије* па и са свим великим књигама о режији и о глуми, јер овде имамо жива сведочанства, жива сведочанства пропуштена кроз најзначајније, кроз највеће стваоце, и како су они на њих реаговали. И када размишљам о овој књизи имам осећај да је ова књига, једноставно имам асоцијацију, да је ова књига жива, жива. Оно што ти људи говоре то су живе ствари. То су данас важне и живе ствари. И неки дан сам с пријатељима и колегама Борисом Исаковићем и Јасном Ђуричић причао о позоришту, о процесу причамо на један одређени начин. Ја сам на тај исти начин наишао код Ступице. Исте речи. И онда сам имао потребу да им кажем: „Ево погледајте, четрдесетосме, четрдесетдевете се о овоме говорило на исти начин, истим речима о којим ми данас говоримо".

Књига је сведочанство времена када се сматрало да је стари тривијални приступ позоришту нестао, нестао под рушевинама срушене земље. И да се више никада неће вратити тај тривијални однос према проби, према професији. И онда не можете а да се не запитате где смо данас? Како смо до овде стигли? Шта се то десило? Да ли је то последица када је све тако кренуло и трајало тако, колико већ година? Да ли може да се врати? Да ли је то све последица тог распаднутог света о коме говори још један јунак ове књиге овде присутан? Да ли је то последица тог распада, распада свијета?

И ево да завршим. Књига почиње питањем: Шта остаје иза редитеља? Кад нестану његове представе. Кад снимци његових представа нису довољни. Критике наравно нису довољне. Ступица каже како остаје традиција у коју је уткан његов рад. Ево видимо на овом примеру да иза највећих, кад их препознам највећи, остају оваква сведочанства.

И да поткрепим то све, дозволићете ми да прочитам један цитат који може да изговори само неко ко је заиста највећи, ко ће остати до краја: „Наш посао је такав – ми режирамо до самог краја, ако смо редитељи. Редитељи постоје док траје њихово дело. Оног часа кад престану да раде, тог часа више их нема. Ми немамо право да кажемо: сад ћемо мало да се одморимо! То није професија у којој се подвлачи црта и сабирајући открића прави завршни рачун... Ништа не сме да заустави позориште, ништа не сме да заустави представу, јер представа је као свет. Ништа не сме да заустави свет!" Љубиша Ристић!

РАДОМИР ПУТНИК: Хвала Борису Лијешевићу. Ево сада смо били сведоци, доказа једне сјајне вертикале у историји српске режије, ја бих њу одредио: Хуго Клајн, Боро Драшковић, Борис Лијешевић.

А сада ће нам Јадранка Нанић Јовановић прочитати још један одломак из књиге.

ЈАДРАНКА НАНИЋ ЈОВАНОВИЋ: Да ли смем и ја нешто да кажем пошто сам и ја била студент професора? Морам да браним боје глумаца. Овде су само редитељи. Тако да, немојте се љутити, и ова мала слика је врло интимна. Када смо били на четвртој години, професор је као дипломску представу осмислио и тражио је од нас да одаберемо из Шекспирових комада дијалоге између парова, где један или оба на крају буду мртви. Представа почиње тако што је сцена празна и само су исцртани лешеви. И како представа иде, тако један по један Шекспиров лик леже мртав на сцену, и на крају имамо пуну сцену Шекспирових мртвих заљубљених ликова.

Ја сам играла Хермиону у *Зимској бајци* која је комедија, али има онај један део када деца слажу да је Хермиона умрла. Е, сада, као млади бунтовник ја сам се ошишала ћелаво. Скроз, онако машиницом. Долазим на час и професор овако пореда целу класу: „Седите Јадранка. Да ли ви знате правило да глумац не сме да мења физички облик без договора са редитељем?" Туц, муц. Ништа нисам рекла... "Пазите сад, од вашег одговора зависи да ли ћете и даље бити студент или ћу вас избацити са факултета." Питање је гласило: „Зашто је она ћелава?" Мени је милион, хиљаду година у глави прошло, и од те муке родила се идеја. *Краљ је хтео да је понизи*. Одговор је био професоров: „Добар одговор".

Професор је, ето, био правичан и строг.

ЉУБИША РИСТИЋ: Један велики загребачки редитељ, највећи Гавелин ученик, Коста Спаић је увек на проби говорио, чим дође до проблема из самог Шекспира, витеже мој, само одговори као витез витеже мој.

(одломак из књиге)

РАДОМИР ПУТНИК: Хвала Јадранки Нанић Јовановић. Сведоци смо после свих ових различитих осврта и на књигу Боре Драшковића али и на његову свестрану стваралачку личност, свесни смо колико је ова књига у ствари захтевна. Она тражи захтевног читаоца, и на неки начин ако хоћете и посвећеног читаоца. То није лак роман, али чита се као најузбудљивији трилер. То је толико врхунски написана литература да вас оставља без даха, и тражи вашу пажњу непрекидно.

Сада нећу више да вам хвалим књигу јер ћете је надам се сви прочитати. Сада бих замолио аутора Бору Драшковића да нам се обрати.

БОРО ДРАШКОВИЋ: Из поштовања ћу да стојим. Наравно, узбуђен сам.

Не могу да кажем оно што бих заправо хтео да кажем, и оно што би требало да изговорим после свих речи које смо заједно слушали.

Најпре хоћу да се захвалим вама, дошли сте у врло лепом дану и подржавате овај сложени дијалог, или ову емоцију коју размењујемо; да се захвалим проницљивим говорницима Љубиши Ристићу, Александру Гајшеку, Борису Лијешевићу, Радомиру Путнику изванредном драматургу ове вечери и Јадранки Нанић Јовановић што је свој глумачки дар укључила у *Парадокс о редитељу*. И, свакако не на последњем месту, да се захвалим Позоришном музеју Србије који је штампао друго издање *Парадокса о редитељу* и који је живи, истински Музеј.

Одувек, од самог детињства, када сам први пут ушао у музеј, чинило ми се да је Музеј неко тајанствено место, да нећеш из њега лако изићи, како си ушао. Нека сте врста Алисе која пролази кроз огледало. Кад сам одрастао (нисам још сасвим) почео сам, понајвише у Музеју, да размишљам о Времену. Многи сматрају да је у представи најважније време. Музеј није конзерва у којој је засужњено неко давно ишчезло време, непрестано се уверавам да је Музеј заправо стална *садашњост*.

Управо се слави петстота Леонардова годишњица, ко год посети Лувр, због нових околности у којима ће посматрати Мона Лизин лик, увериће се да је она наш савременик. Тај (изнуђени?) осмех припада нашем времену.

*Ко је разумео садашњост, разумео је све* и парафраза мисли Марка Аурелија нас охрабрује.

Потврђује се сањарење о *времену* као непрекинутој садашњости. То смо учили, то сви учимо из живота и приказивачке драматургије. Драмска уметност непрестано се разграњава *сада и овде*, док гледалац дише. А музеј, прави Музеј (ми се управо налазимо у таквом живом Музеју) ето, видите шта све у њему има и шта је било, и шта ће још бити, какви ће још драгоцени људи у њега да долазе... А то ће увек бити садашњост!

Јадранка је подсетила на позорницу препуну цртежа контура лешева, збивање из Шекспировог времена, то је наше време. Сећате се, када смо радили ту представу, *Шекспир: Љубав и смрт*, то смо гледали на улицама.

У те „полицијске цртеже“ убијених (унапред исцртане према положајима будућих усмрћених ликова) улазе жртве, допремио их је немилосрдни мизансцен. Ти цртежи мртвих људских бића, то је успомена са улице. Није то моја сценографска интуиција.

Личности које су вечерас говориле позвао сам да дођу јер им се дивим у њиховом послу.

Љубиша Ристић не воли да прича, он воли да ради. Предложио сам му да ипак мало изађе из књиге, каже коју реч о њој, па да се опет врати у *Парадокс о редитељу*.

Кад сам напустио позориште из протеста због забране представе, посвуда је било даровитог света. Даровитих писаца, даровитих глумаца, даровитих гледалаца... Неочекивано се укаже и празнина коју ваља попунити...

Љубиша Ристић означава време, својим представама шири границе нашег скученог завичаја. Све до данас, потврђује филм *Замак*. Он је први наш реди-

тељ који је и у Аустралији показивао своје представе, гостовао с њима у Америци, обишао целу нашу земљу... *Буба у уху* одиграна је хиљаду и шестсто пута... Подела се мењала, глумци умиру...Чак је преминуо и Никола Симић, али је претходно одиграо све представе. Невероватно. Још је невероватније да је ЈДП угасило ту представу. Ристић је окупио нове младе глумце, *Буба у уху* ће узнемиравати и бројем 2000! Дакако, није само то разлог што је Ристић у овој књизи. У *Парадоксу о редитељу* су људи који су градили Југословенско драмско позориште. Његове духовне темеље. Бојан Ступица и његове темеље од грађевинског материјала. Мата Милошевић је родоначелник наше модерне режије.

*Основни проблеми режије* књиге Хуга Клајна у темељима је наше позоришне теорије...

Љубиша Ристић покаже место и каже: овде ће бити позориште, и ту се заиста, позориште деси. Први филм о Ристићу, *Путујући редитељ*, снимио сам у Суботици, кад је невероватно архитектонско здање Градску кућу преобликовао у представу *Човекова трагедија* (*Мадач коментари*).

Ристић је помогао свакоме ко му се обратио за помоћ. Када је Харис Пашовић био у тешкоћама, уступио му је простор и време у Суботици, па у YU Фесту Котор у коме је унапредио своје умеће... И Андраш Урбан је уз Ристића урадио битне ствари... У земљотресом разрушеној Будви, Ристић је открио Град/театар. Данас се то заборавља, али Ристић спокојно наставља да режира не само представу, размишља о режији града или света..

Радозналог дечака Бориса Лијешевића мајка је водила на представе управо у Граду/театру. Као и Никита Миливојевић, Борис Лијешевић је у Новом Саду стасао у изврсног редитеља. Обојица су својим режијама убризгали свежу крв у ткиво тренутно посусталог ЈДП-а.

Један од парадокса овог нашег посла је у драгоценом преношењу са поколења на поколење, са појединца на појединца, нечега што се не може исказати речима, нечега што би се условно могло назвати „механизмом флуида".

Након одгледане представе *Галиција*, Станиславски је ритуално положио длан на Гавелино раме изговоривши: *малађец*! Новопроглашени *витез театра* тај додир пренео је на цело југословенско позориште.

Никита Миливојевић и Борис Лијешевић обратили су се Питеру Бруку питањима која су их у одређеном тренутку заокупила. Не оклевајући, Питер Брук их је (до)дирнуо значајним одговорима (као Станиславски Гавелу); Миливојевић и Лијешевић (по)руку су пренели свима нама.

*Агапе* коју Александар Гајшек на харизматичан начин креира на телевизији, као и позориште у једној од својих задаћа, покушава да научи *како да волимо и да будемо вољени*. И *Махабхарата* нас упућује у пресудно тражење одговора на битна питања: *Где смо сада? Откуда долазимо? Куда ћемо ићи? Ко смо? Зашто?*

Што се тиче призора смрти које смо у изводима из филмова гледали на почетку ове вечери... не знам да ли су они покушај да се ослободим утисака којима нас оптерећује данашњи свет... или је то напросто неизбежно прожимање елемената стварности и фикције. Заједно у животу, позоришту, филму и телевизији, Маја Драшковић и ја се уверавамо да је срећна околност што се доживљај, искуство реалности обогаћује и оплемењује поезијом...

Све године које су протекле од забране, питам се да ли се ипак могло учинити више, бранећи представу?!

У Њу Делхију разговарам са младом женом (глумицом) чији је муж (редитељ, глумац и писац у једној особи), сред уличне представе убијен. Потежући оружје, политички противници су захтевали да прекине представу. Одбијање је платио главом. Након сахране која је прерасла у гневни протест, у исто време, на истом раскршћу, храбрена узнемиреном, огорченом јавношћу и стотинама нових гледалаца прича ми глумица извели су поново ту представу у којој и сама игра. Изустио сам реч у похвалу њеној храбрости.

„Сви смо били храбри", одговорила ми је уз недокучив осмех. Још ми је рекла да је дозволила да очи њеног убијеног мужа буду употребљене у операцији пресађивања било ком човеку чији је вид угрожен. Ма где у Индији, доцније, сусревши поглед мушкарца или жене, таман или плав, имао сам осећање да ме посматрају очи побуњеног човека.

И рекао сам себи: „Мораш да направиш представу".

И направио сам је.

Ако не режирам, пишем књигу..

Прво издање *Парадокса о редитељу* објавило је Стеријино позорје. Издавач је желео да и ја будем у књизи. Мислио сам да ми није место у њој пошто сам већ био напустио позориште, у протесту због забрањене представе. У међувремену од тридесет година све се изменило.

Након дугог избивања, вратио сам се у позориште, у парадокс о сукобу хаоса и смисла. И у друго издање књиге *Парадкос о редитељу* коју је објавио Музеј. Књига је посвећена мом професору Хугу Клајну. И свакоме читаоцу, док је чита.

ЉУБИША РИСТИЋ: Морам још нешто да кажем. Не зато да бих говорио после Боре, него да кажем оно што сам у ствари требао једино да кажем овде.

Бора нас кроз ову књигу, све ово што он ради, учи оној основној ствари која се помињала овде. Редитељ када режира, редитељ када не режира, нема га, представа када се игра, па је нема и тако даље. Међутим, то је значи питање континуитета. Питање тог настављања. То је та цела прича. Љубав према деци је заправо страх од смрти. Идемо кроз децу даље и тако даље.

Сад сам пробао да нађем овде али је Бора избацио до чега је мени страшно стало из „???“ првог филма. Ваљда скраћивао па му то испало, а можда је и на другом месту нисам видео. Редитељи исто умиру. Знате?

Томаж Пандур код нас у Шећерани пре петнаест година, нешто је имао проблема. Није имао где да игра, па може код нас, не може. Причамо тако, седимо ја му кажем: „Јеси некад видео Борин филм?“ Каже нисам. „Да ти пустим“. Ја му пустим део. Пред крај филма Бора нешто мене пита, ја кажем: Љубљана је данас град са четири фантастична млада редитеља. Нема нигде у Европи на једном месту где има четири фантастична млада редитеља. И кажем, ево сада овог лета ми смо радили Шекспир фест. Овог лета ту у Суботици били су Пипан, па онда кажем, дошао је из војске Тауфер па је радио своју прву представу *Хамлет*. Кад ме питао шта да радим, ја сам рекао, па шта ћеш да радиш него *Хамлета*, ако ћеш бити редитељ. Кажем ту је Живадинов, а ту је и један момак за кога још нико ништа не зна, али ће се о њему чути. То је Томаж Пандур. Он се расплакао ту јадан. У Шећерани. А завршава се тако што кажем Бори, рекох они су момци који знају одакле долазе и зато знају куда иду.

И то је једино што у позоришту постоји. Тако ми постојимо. Само кроз то. Па кроз Гавелу, па кроз Ступицу, па кроз Клајна, па кроз Бору Драшковића, од нас даље. То је начин да ми, у ствари, то све уопште преживимо. Јер сви редитељи умиру. А само та старост остаје кроз друге који ће то да наставе.

(Женски глас из публике: Је л могу ја да кажем? Да је то ретка фигура која не дозвољава да падну у заборав неке драгоцене личности и детаљи, и сцене из наше културе. Тако да Боро хвала ти за све ово што радиш.)

ЉУБИША РИСТИЋ: Ето, извињавам се што сам на неки начин узурпирао део времена због тог континуитета.

РАДОМИР ПУТНИК: Хвала на овој интервенцији. Била је корисна просто зато што ја сам то написао али нисам хтео да вам читам цео свој есеј о Бори, јер ту исто спомињем Борино становиште да мора да постоји континуитет. Без континуитета нема ни позоришта. Хвала Богу а позориште постоји две и по хиљаде година.

Хвала Вам свима. Хвала учесницима. Желим да најавим, договарали смо се, управник, директор музеја Ковачевић, Бора и ја да једно вече посветимо представи *Кад су цветале тикве*... Договорићемо се када ће то бити.

Хвала вам свима.

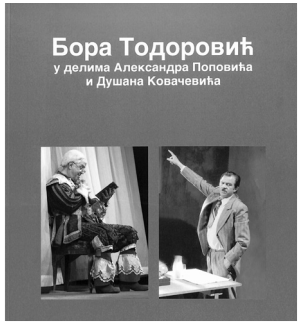
*Биљана Остојић*

# ГЛУМАЦ КАРАКТЕРА ДАНАШЊИЦЕ

Деведесет година од рођења и пет година од смрти, поводи су за изложбу и каталог о драмском уметнику Бори Тодоровићу у Музеју позоришне уметности Србије. Идеја о садржају изложбе наметнула се природно, после само површног увида у глумчеву биографију. Уметничка сарадња између драмских писаца Александра Поповића и Душана Ковачевића и „њиховог глумца" Боре Тодоровића, погођена је, плодна, и врхунац је каријере, потврђен наградама. Изложба је прича о пријатељству и раду два писца и глумца; времеплов кроз епоху - од првих до последњих улога. Позориште Атеље 212 место је њиховог првог сусрета, откривања и трајног, животног повезивања.

Поставка у музеју подељена је у два галеријска простора. Прва галерија посвећена је драмском опусу Александра Поповића и Бориним улогама у позоришту и телевизији. Друга галерија сведочи о сарадњи између Душана и Боре у позоришту, на телевизији и филму. У витринама и рамовима налазе се релевантне награде и породичне фотографије. Изложбу прати и визуелна презентација улога.

БОРА ТОДОРОВИЋ У ДЕЛИМА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА И ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА




Бора Тодоровић је рођен је у Београду 1929. у породици просветних радника. Захваљујући старијој сестри, већ познатој глумици Мири Ступици, уписао је 1949, као друга генерација Позоришну академију у класи професора Јозе Лауренчића, од кога је усвојио сугестију:"На сцени не показуј више него што је природно". Први ангажман добио је у Београдском драмском позоришту (1953. до 1957.). Улоге у том позоришту биле су „епизодне ситнице". У Хрватском народном казалишту у Загребу (1957. до 1961.) играо је више, у различитим улогама, најчешће савремени репертоар.

Од јесени 1961. члан је легендарне поставе Атељеа 212 - позоришта његовог живота, где је 1961. одиграо улогу Мортимера у представи *Арсеник и старе чипке.* Био је то први успех и прекретница у каријери. Трећи позоришни почетак напокон је означио континуирану каријеру у низу култних представа Атељеа 212 и Звездара театра. Доћи ће до позиције доброг карактерног глумца. Бора Тодоровић је прешао пут од почетничке несигурности до првака фино изнијансиране карактерне комике. Најчешће му је успевало играти, а не глумити. Није прокоцкао

ниједну шансу у комедији. Сам је признавао: „тај свет нико не игра боље од мене".

С разлогом је био миљеник Александра Поповића. Били су на истој таласној дужини, иста генерација и познавали су живот са исте стране - опипљив, стваран, аутентичан. Везивао их је таленат и међусобна привржености. Сличност у наравима, васпитању, социјалној припадности, животном добу, смислу за хумор. Играо је Бора у готово свим Поповићевим комадима – у позоришту и на телевизији. Већ на почетку каријере, у кључним драмским текстовима Александра Поповића: можда најтипичнијем делу, *Крмећи кас* и најуспешнијем *Развојни пут Боре Шнајдера*.

*Крмећи кас* први је комад Александра Поповића у коме је Бора играо Тодора II (Атеље 212, 1966.). Од те улоге постао је Ацин глумац. Био је то искорак и игра за коју је добио одличне критике. У представи *Развојни пут Боре Шнајдера* игра Витомира Камбасковића, првоборца радничког самоуправљања, суптилним карикирањем нашег менталитета. И још једном је показао да је заиста изванредни тумач Поповићеве хуморне каскаде (Атеље 212, 1967.). У Атељеу 212 играо је још, Одаџију, у представи *Капе доле* (1968). Ликови из овог комада су и сувише асоцирали на ондашњу политичку елиту, те је представа имала само три извођења. Три улоге и три трага.

После тринаест година срешће се поново писац и глумац, на сцени Звездара театра у представама *Мрешћење шарана* (1984) и *Пазарни дан (1985)*. Бора Тодоровић је најбоље играо Поповићеве јунаке, сведене на размере човечуљка скученог увида у сопствену ситуацију и малог разумевања сопствене друштвености.

Од дипломске драме Душана Ковачевића *Маратонци трче почасни круг*, у позоришту Атеље 212, 1973. и улоге Лакија Топалаовића, за коју је Бора Тодоровић добио Стеријину награду, почиње сарадња која ће трајати до краја Бориног живота. Крајем исте године и у истом позоришту, Бора је добио улогу „кукавног песника", Јеленчета Вилотића у *Радовану III* Душана Ковачевића. Био је то јединствен успех за годину дана - и за младог писца и за глумца. Постао је близак са Ковачевићем, без обзира на разлику у годинама; „приватно ја га осећам као брата, иако смо генерацијски различити". Двоструко је важан драмски текст *Маратонци трче почасни круг*, за глумски идентитет Боре Тодоровића. Поред улоге позоришног Лакија Топаловића, у филмској верзији био је популарни Ђенка. Две улоге, које је много волео.

„Александар Поповић и Душан Ковачевић су веома сродни, а ликови које они описују и њихови карактери су веома живи – то су карактери данашњице. Душко је сјајан писац нашег српског менталитета и нормално је да волим његове комаде. А Александар је врстан писац и познавалац овог тла и свега што се дешава на овом простору. Ти ликови су веома комуникативни, публика их препознаје и некако ми је све то легло. У питању су два велика писца којима је тешко одолети. Они су доста сродни и заузимају важно место у српској литератури". Рекао је Бора Тодоровић сумирајући рад са двојицом писаца.

Борине улоге у делима Александра Поповића и Душана Ковачевића, чине велики део његовог укупног глумачког опуса: остварио је 19 улога код Александра Поповића (на радију, телевизији, позоришту), и 13 улога код Душана Ковачевића (у позоришту, филму, телевизији). Награде су биле само потврда уметничког препознавања. Друштвено маргинализовани антијунаци – аутентични, живи, само наши, све их је регистровало опсерваторско око Боре Тодоровића. Сачувани и запамћени, појавиће се у спонтаној, лежерној, природној, шармантној, само на први поглед лакој изведби. Писци су нашли правог глумца да својом „неухватљивом игром" удахне сценски живот њиховим ликовима. Иако је реч о два писца различите вредносно-идеолошке оријентације, повезују их ликови националног менталитета, као крајње одредиште. Намеће се закључак да су политички системи својом мањкавошћу индуковали карактере о којима су писали Александар Поповић и Душан Ковачевић, а чији је Бора Тодоровић био непогрешиви тумач; и то међусобно вековно варање није промакло талентованим писцима да креирају Тодора II, Витомира Камбасковића, Одаџију, Кум Свету Милосављевића, Газда Богољуба, Лакија Топаловића, Јеленчета Вилотића, Глумца Белог, Луку Лабана, Ђенку...

*Мирослав Антић*

# ЗАОСТАВШТИНА ГЛУМАЧКОГ ПАРА КАПИТАЛИНЕ ЕРИЋ И ЉУБОМИРА БОГДАНОВИЋА

Подаци о професионалном раду али и о приватном животу позоришних уметника драгоцени су да се што је могуће комплетније реконструише слика о епохама и институцијама, односно о људима који су у њима живели и радили. Лична документа, писма, фотографије, школска сведочанства, лични предмети омогућују да се до тих података дође, а Музеј позоришне уметности Србије је установа која се, између осталог, бави сакупљањем и чувањем такве врсте грађе. Заоставштине које су истакнути уметници или њихови наследници поверили Музеју са жељом да буду сачуване, представљају посебну целину у оквиру Архивске збирке фонда Музеја.

Крајем фебруара 2017. године Музеј позоришне уметности Србије контактирала је Накица Гибонс (Јованка Апостоловић, удата Гибонс), ћерка глумице Капиталине Ерић. Том приликом обавестила је Музеј да јој је након Капиталинине смрти остала одређена количина књига које жели да поклони. С обзиром да се углавном радило о позоришној литератури Музеј је одлучио да се одазове позиву и ћерку глумице у стану у коме је живео глумачки пар Љубомир Богдановић и Капиталина Ерић посетили су Оља Стојановић и Мирослав Антић из библиотеке Музеја. На лицу места констатовано је да је у питању већа колекција књига која је припадала глумачком пару. Како је већину наслова музејска библиотека већ поседовала, и при том има проблема са недостатком простора и складиштењем библиотечке грађе, одлучено је да се преузму само наслови који недостају фонду библиотеке или су специфични као лични примерци драмских уметника па садрже коментаре у делу у коме су глумци играли било да су везани за припремање улоге или нешто слично. Приликом поменуте посете Накица Гибонс је поменула да поред књига поседује и разна документа, предмете и грађу која се тиче живота и рада драмских уметника. Речено јој је да је и таква врста грађе интересантна и важна Музеју,

Капиталина Ерић и Љубомир Богдановић на путовању

након чега је одлучила да је уступу на чему смо јој бескрајно захвални. Због ограничености временом није било изводљиво да се грађа на лицу места детаљно прегледа и издваја важно од неважног, већ је одлучено да се што је могуће више преузме и донесе у Музеј. Након поменуте посете 27. фебруара 2017. године уследила је још једна 3. марта 2017. и у та два наврата у Музеј су допремљене публикације и већа количина документације, личних предмета и друге врсте грађе. У Музеју је обављен детаљан преглед, класификација и попис чиме је процес формирања заоставштине завршен и она је сада на располагању истраживачима и другим заинтересованим корисницима.

**Љубомир Богдановић** рођен је 24. новембра 1922. године у Београду. Његов отац Душан био је новинар и страдао је у логору на Бањици пред сам крај окупације. Љубомир је завршио Другу мушку реалну гимназију у Београду 1942. године и током окупације био је повезан са илегалцима који су пружали отпор непријатељу. Учествовао је у обнови рада Радио Београда одмах након ослобођења. Две године провео је на школовању у Лењинградском позоришном институту. Због сложене политичке ситуације 1948. године враћа се из СССР-а у Београд, где је завршио Академију за позоришну уметност. Са повратком Љубомира Богдановића у земљу поклапа се оснивање Југословенског драмског позоришта и Љубомир постаје његов члан од самог почетка. Уз врло кратко одсуствовање 1967/1968. из ЈДП-а читав свој радни век провео је у тој кући, поставши њен доживотни почасни члан. У децембру 1950. оженио се Капиталином и са њом остао до краја живота. Био је мајстор карактерних епизодних улога. Без помпе и са искреном скромношћу није се водио личним амбицијама, већ је перфектно обављао сваки задатак који му је додељиван без обзира на величину и значај улоге. Капиталина је за његов рад говорила да од малих ло-

Љубомир Богдановић у улози Капелан у представи *Кандида*, ЈДП (1951)

га прави праве бисере. Професионално, прецизно и дисциплиновано давао је свој допринос успеху сваке представе у којој је учествовао. Марија Црнобори називала га је вечитим оптимистом. Многи су га сматрали правим војником позоришта, а Јован Ћирилов је, управо о њему пишући, истакао да позориште не живи само од својих генерала и команданата већ и од војника. Бљеском његове глумачке каријере сматра се улога Бендека у представи *Ноћас је ноћ* из 1981. године. За ту улогу добио је годишњу награду ЈДП-а, 1982. године[1]. Пензионисан је 1988. године, али је наставио да делује кроз Удружење дамаских уметника настављајући на тај начин да се бори за глумце и позориште. Преминуо је 26. октобра 1995. године у Београду. На погребу су говорили Мира Ступица и Миодраг Мргуд Радовановић, који је том приликом истакао да је био апсолутно и потпуно одан свом позоришту и позиву, до краја.

[1] К. Ерић, Од Сибира до Цветног трга, Београд 2004. стр. 62-63

**Капиталина Ерић** рођена је 7. новембра 1919. године у Ачинску у далеком Сибиру. Њен отац Алекса Ерић је из Челопека, села код Зворника у Босни. Као аустроугарски војник учествовао је у Првом светском рату, заробљен је на руском фронту и депортован у Сибир. Тамо упознаје њену мајку, Филистату, удовицу са ћерком из првог брака и жени се њоме. У том браку рођена је Капиталина. Из Сибира у Босну се досељавају када је Капиталина била беба од годину и по дана. Компликације настају када долазе у Босну јер је Капиталинин отац већ имао засновану породицу пре него што је отишао у рат. Своју несвакидашњу, веома узбудљиву и, слободно можемо рећи, филмску биографију Капиталина је описала у аутобиографији „Од Сибира до Цветног трга", коју је издао Музеј позоришне уметности Србије 2004. године. Одрасла у патријархалној породици у руралној средини сплетом околности је стигла до Београда и постала глумица.

Завршила је Глумачку школу Народног позоришта у Београду 1939. године и одмах добила ангажман у Уметничком позоришту. За време окупације то позориште престаје са радом и Капиталина прелази у Народно позориште, да би након оснивања прешла у Југословенско драмско позориште и ту остала до краја радног века. Јован Ћирилов је за Капиталину рекао да је прави феномен дугог трајања на сцени. И заиста ако се узме у обзир да је дебитовала у другој половини 30-их година 20. века, а срећемо је у Битеф театру у представи *Недоступна/Унапред плаћено милосрђе* 2005. године схватамо да је у питању готово седамдесетогодишње присуство на сцени. Без дилеме, веома драгоцен феномен. Кроз њену биографију може се, у доброј мери, пратити атмосфера београдског позоришног живота током тог дугог периода. Може се рећи да је понекад била у сенци великих звезда ЈДП-а. То се најбоље огледа кроз пример улоге Петруњеле у представи *Дундо Мароје* у којој је била у алтернацији са Миром Ступицом, где је Капиталини одређено да наступа тек у сваком седмом извођењу и то не обавезно. Када би је упитали како гледа на то Капиталина би одговорила да је Мира боља Петруњела од ње, што пуно говори и о њеном карактеру. Оствари-

ла је велики број запажених улога попут Луцијете у *Рибарским свађама*, Милчике у *Родољупцима*, Ане у представи *На дну*, Циганке у *Лупежу*, Варје у *Вишњику*, Коробочке у *Мртвим душама*, Праскофје у *Злим дусима*, Зоре у представи *У потпалубљу* и многе друге. О њој се говорило да улоге ствара срцем, даром и бистрином, да је спонтани следбеник глуме по Станиславском и да је имала нечег народског у себи што је било драгоцено за улоге које је доносила на сцену.

Поред позоришта често је наступала на радију, а играла је и у 40-ак филмова. Брак са глумцем Љубомиром Богдановићем био јој је други брак. Њен први супруг био је Бранко Апостоловић, козметичар и трговац за кога се удала 1940. године. Преминула је у Београду 20. септембра 2009. године.

Капиталина Ерић у улози Зорке на снимању филма *Живјеће овај народ* (1947)

## ФОТОГРАФИЈЕ И ВИДЕО ЗАПИСИ

- 1 сценска фотографија Капиталине Ерић из представе *Ратнички растанак*, Звездара театар, 4. новембар 1984.
- 4 приватне фотографије, из различитог временског раздобља и без било каквог записа, на једној је Љубомир Богдановић, на три остале Капиталина Ерић.
- коверат „Капиталина Ерић, Бреза и друго“: 14 приватних фотографија са различитим записима на полеђини („Бреза“, „Манастир Ваведење“, „Свилајнац“), 2003/2004.
- 4 фотографије Капиталине Ерић са ћерком Накицом Гибонс, из опере, децембар 2007.
- 8 фотокопираних фотографија Капиталине Ерић
- 2 ДВД диска - Снимак представе *Мудра глупача* (I и II део), Југословенско драмско позориште, режија Бојан Ступица, премијера 1. октобар 1968. г. (није познат датум извођења са снимка)
- 1 ДВД диск - Снимак представе *Туце свилених чарапа*, Југословенско драмско позориште, режија Стево Жигон, премијера 26. фебруар 1988., извођење са снимка 15. април 1991.
- 1 компакт диск на коме се налази 15 фотографија Капиталине Ерић, 26. јануар 2009. једна од фотографија са диска је израђена и налази се у омоту диска.
- 16 фото негатива, са укупно преко 80 фотографија, 8. октобар 1980.
- 4 фотографије спомен плоче Соње Хлебш у Старом Граду код Сења, децембар 2005.
- 3 фотографије гробнице на Трсату (Ријека) у којој је сахрањена Соња Хлебш, 9. март 2006.
- 1 недешифрована фотографија на којој су старији мушкарац и жена из децембра 2005.
- 1 фотографија, старија, црно-бела, четири особе на њој, сликано са веће удаљености и не може се дешифровати, нема никакав запис

## ХЕМЕРОТЕКА

- „Венчање чланице драмске радио трупе и Уметничког позоришта г-ђице К. Ерићеве са г. Бр. Апостоловићем у Саборној цркви“, исечак из непознатих новина са фотографијом, 27. мај 1940. (на полеђини

тог исечка фотографија „г. Станко Колашинац члан радио трупе у улози Станка чизмара у Стеријиној *Злој Жени*)
- „Јубилеј зелене завесе", исечак из непознатих новина поводом 10 година од оснивања ЈДП, са фотографијама на којима су, између осталих, Љубомир Богдановић и Капиталина Ерић
- Јован Ћирилов „Представа слезове боје", позоришна критика представе *Ратнички растанак*, Звездара театар, 4. новембар 1984. Политика 6. новембар 1984. (у представи играла Капиталина Ерић)
- Петар Волк „Откривање емоција", позоришна критика представе *Недоступна, Унапред плаћено милосрђе*, Битеф театар, 28. децембар 2004. Политика 3. јануар 2005. г. (у представи играла Капиталина Ерић)
- Фотокопиран део интервјуа Јована Ћирилова у Плејбоју бр. 12, децембар 2004. (помиње Капиталину Ерић)
- Марија Црнобори „Дан за цео живот - последњи сусрет са Љубом Богдановићем", ЛУДУС 5. новембар 1995. - два примерка
- Јован Ћирилов „Војници позоришта" (о смрти Љубомира Богдановића), Политика 4. новембар 1995. - четири примерка
- "Умро глумац Љубомир Богдановић" фотокопирани информативни новински исечак из непознатих новина, Танјуг Београд, 27. октобар 1995.
- "Умро глумац Љубомир Богдановић" фотокопирани информативни исечак из новосадског Дневника, Танјуг Београд, 27. октобар 1995. – три примерка
- Надежда Мосусова *Пјеретин вео* на сцени Народног позоришта, фотокопирани исечак, Оркестра, пролеће 1997.
- Пет исечака читуље поводом смрти Љубомира Богдановића, 26. октобар 1995.
- „OLD VIC у Југославији" текст о гостовању чувеног енглеског позоришта из непознатих хрватских новина, изводили *Хамлета* у Љубљани, Загребу, Београду + исечена фотографија из новина глумца Џона Невила који је тумачио Хамлета
- "Зашто смо вратили партијску књижицу", разговор новинара Стевана Станића са глумцима који су вратили партијску књижицу и критикују деловање партије у области културе и уметности, глумци: Стево Жигон, Јован Милићевић и Зоран Ристановић, Борба 17. март 1973. г.
- „Последња рола фаталне лепотице – Одлазак Соње Хлебш", исечак из непознатих новина, 7. септембар 2005. г.
- „Песницом и челом против зла..." новински исечак из непознатих новина, разговор са Мирославом Крлежом Е. Ченгића, припремио С. Остојић
- Стево Жигон „Добога сам се постидео недостојне опаске о наплати дуга", (политички чланак о односу републике Словеније и републике Србије), Политика 21. децембар 1988.
- „Песник старих огњишта" новински исечак о песнику Манојлу Гавриловићу
- Пет исечака читуље поводом смрти Косовке, сестре Љубомира Богдановића, 26. октобар 1991.
- Три исечака из Политике, јануар 1980. разне поруке упућене Јосипу Брозу Титу за брз опоравак
- 7 разних исечака из разних листова, о политици, здравству, курсна листа, списак просветиних издања

**ЛИЧНА ДОКУМЕНТА**

Капиталина Ерић
- Сведочанство Грађанске основне школе у Тршићу (код Зворника), 1930/1931.
- Увјерење Мешовите грађанске школе трговачког смјера у Зворнику за први разред, 1931/1932.
- 4 сведочанства Државне мешовите грађанске школе у Београду, 1932-1935.
- Сведочанство Глумачке школе Народног позоришта у Београду, 1937.
- Годишње сведочанство Глумачке школе Народног позоришта у Београду, други разред, школске 1937/1938.
- Легитимација Народног позоришта за Капиталину Ерић, ученица друге године глумачке школе, 14. јануар 1938.
- фотокопија Уверење општине Козлук за Капитали-

ну Ерић да је одсуствовала од школе 1935/1936. и да је била врло доброг владања, 1936.
- Дозвола родитеља, оца Алексе Ерића, за Капиталину Ерић да иде у глумачку школу у Београду (фотокопија), 1936.
- 6 здравствених књижица: 1973, 2003, 2004, 2005, 2007. и 2008. г. (трајна)
- Лична карта издата 1984.
- 4 пасоша са годинама важења 1973-1983, 1988-1993, 1996-2001. и 2001-2011.
- 2 држављанства Капиталине Ерић, Републике Србије и СРЈ, 2001. и Републике Србије, 2007.
- Службеничка књижица, 1948. Капиталина Апостоловић (тадашње презиме) издао Комитет за културу и уметност ФНРЈ, Југословенско драмско позориште
- Чланска карта Савеза удружења драмских уметника Југославије, 1950. г
- 4 чланске карте Савеза драмских уметника Србије, 1997, 1998, 1999. и 2000.
- Повеља Капиталини Ерић, поводом двадесетогодишњице рада у ЈДП-у, 3. април, 1968.
- Наградна плакета Капиталини Ерић у корицама од преврнуте коже, Југословенска радио телевизија, за улогу баке Меланије у драми *Ловац Сајко није умро*, Охрид "Недеља радија" мај 1975. + прекуцано: најкраћи биографски подаци, списак улога и награда, изводи из појединих критика
- Захвалница у кожном повезу Капиталини Ерић-Богдановић, ЈДП, 2. април 2000.
- Решење за пензију Капиталине Богдановић-Ерић, 13. јул 1978.
- Четири сведочанства центра за учење страних језика, Капиталина Ерић-Богдановић, за енглески језик, 1986-1988.
- Захвалница Геронтолошког центра Београд, за свечаности Златно доба, Капиталини Ерић, 28-30 октобар 2003.
- Фотокопија уговора Капиталине Ерић са Битеф театром за ангажман у представама *Недоступна/ Унапред плаћено милосрђе*, 23. новембар 2004.
- Анекс уговора између Капиталине и Битеф театра (дир. Ненад Прокић), 29. март 2005. За ангажман у представи *Недоступна/Унапред плаћено милосрђе* за гостовање у Словенији 31. март – 6. април 2005.
- Уверење о приходима Капиталине Ерић за смештај у старачки дом, 28. јул 2008. + фотокопија личне карте, здравствене књижице и извода из матичне књиге рођених.
- Похвала против авионске заштите трећег рејона Београда Ерић Богдановић Капиталини, 1952.
- Објава одбора за заштиту од ваздушних напада, Капиталина Апостоловић, самостална евакуација у случају опасности у Челопек код Зворника, 15. фебруар 1940.
- Плакат „ТРИДЕСЕТ ГОДИНА РАДА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ДРАМСКОГ ПОЗОРИШТА" са потписима чланова ЈДП-а (на њему се налазе и Капиталина Ерић и Љубомир Богдановић)

Љубомир Богдановић

- Попис одиграних улога Љубомира Богдановића у ЈДП-у, 1948-1978.
- Сведочанство, Државна основна школа у Београду. четврти разред основне школе, 1932/1933.
- Годишње сведочанство, Друга мушка реал. гимназија у Београду, први разред. 1933/1934.
- Годишње сведочанство, Друга мушка реална гимназија у Београду, други разред, 1934/1935.
- Годишње сведочанство, Државна друга мушка реална гимназија, четврти разред, 1936/1937.
- Годишње сведочанство, Државна друга реална мушка гимназија, пети разред, 1937/1938.
- Годишње сведочанство, Државна друга реална мушка гимназија, пети разред (други пут), 1938/1939.
- Годишње сведочанство, Државна девета мушка реална гимназија у Београду, седми разред, 1940/1941.
- Годишње сведочанство, Пета мушка реална гимназија у Београду, осми разред, 1941/1942.
- Сведочанство Љубомира Богдановића о нижем течају, Државна друга реална мушка гимназија у Београду, јун 1937.
- Сведочанство Љубомира Богдановића о вишем течајном испиту, Државна мушка реална гимназија у Београду, јул 1942.
- Препис дипломе (оверен), Богдановић Д. Љубомир,

Академија за позоришну уметност, 23. новембар, 1952.
- Војна књижица, 1949.
- Здравствене књижице: 1955-1977., 1983-1988.
- 2 пасош са годинама важења 1977-1984. и 1984-1989.
- Чланска карта руске библиотеке "Салтиков Шчедрин" (Државна јавна Библиотека у Лењинграду), 1948/1949.
- Повеља Љубомиру Богрдановићу за учешће у прослави 400 годишњице рођења Шекспира у Сарајеву, јун 1964.
- Спомен плакета Љубомиру Богдановићу поводом 30 година рада ЈДП-а, 3. април 1978.
- Спомен плакета града Београда, Љуби Богдановићу поводом 30-годишњице ослобођења Београда, 1974.
- Плаката града Београда Љубомиру Богдановићу, поводом 40-годишњице од ослобођења, 20. X 1984.
- ССРН Стари Град додељује захвалницу Богдановић Д. Љубомиру, 26. јун 1980.
- Препис дипломе за освојено прво место Љубомира Богдановића, Фестивал омладине Југославије, Београд 1948.
- Уверење Богдановић Љубомиру да је изабран за члана делегације савеза јединице СИЗ-а за културу, 19. март 1978.
- Похвала противавионске заштите трећег рејона Београда, 1952.
- Тужба против решења о отказу 26. септембар 1967
- Пресуда у корист Љубомира Богдановића, да буде враћен у радни однос 20. фебруар 1968.
- Одлука управног одбора ЈДП-а о враћању Љубомира Богдановића на место драмског глумца 4. април 1968.
- Одлука ЈДП-а којом се похваљује глумац Љубомир Богдановић за ускакање улога "лекара Љвова" представа *Иванов* од Чехова (истом одлуком похваљује се и глумац Зоран Милосављевић ускакање у улогу "Чарли Бентам" представа *Јунона и Паун* од О Кејсија), 13. април 1968.
- Решење којим се повећава лични доходак Љубомира Богдановића, 6. новембар 1968.
- пропусница ЈДП-а на име Љубомир Богдановић са фотографијом
- Клубска карта ЈДП
- Легитимација Савеза драмских уметника Југославије, 1951.
- Чланска карта савеза удружења драмских уметника Југославије, 1951.
- Легитимација Удружења естрадних уметника Србије
- Захтев за признање пензијског стажа Љубомира Богдановића, на основу његовог илегалног рада у окупираном Београду октобар 1943. - 15. мај 1945. + изјаве сведока, 1966-1968.
- чланска карта савеза пензионера Србије, 1993.
- умрлица Душана Богдановића (отац Љубомира Богдановића), 23. новембар 1944.
- две умрлице Љубомира Богдановића
- Извод из матичне књиге умрлих, 27. октобар 1995.

Чланске карте разних удружења, картице и легитимације за вожњу Љубомира и Капиталине - више комада.

Седам коверата са разном медицинском документацијом Капиталине Ерић и Љубомира Богдановића.

## ПРОГРАМИ И РЕПЕРТОАРИ

- Програм представе *Три сестре*, Московског художественог академическог театра, извођење у ЈДП-у приликом гостовања чувеног руског позоришта 1956.
- Програм представе *Награда*, Југословенско драмско позориште, режија Бојан Ступица, премијера 25. фебруар 1970.
- Програм представе *Дервиш и смрт,* Народно позориште Ниш, режија Рајко Радојковићм премијера 29. септембар 1970.
- Програм представе *Женидба,* Московског драматическог театра, на руском језику, 14. март 1975.
- Програм представе *Ратнички растанак*, Звездара театар режија Егон Савин, премијера 4. новембар 1984.

- Програм представе *Татуирование души,* Московског драматическог театра, на руском језику, 20. март 1987.
- Програм представе *У потпалубљу*, Југословенско драмско позориште, режија Никита Миливојевић, премијера 11. април 1996.
- Програм представе *Родољупци,* Југословенско драмско позориште, режија Дејан Мијач, премијера 23. мај 2003.
- Програм представе *ЦРВЕНА секс и последице*, Битеф театар, режија Јелена Богавац, премијера 16. март 2004.
- Програм представе *Играчи,* Битеф театар, режија Предраг Калаба, премијера 7. април 2006.
- Програм представе *Цветови зла - Les Fleurs Du Mal*, Модерна гаража, режија Братислав Петковић
- Програм опере *Набуко*, Народно позориште у Београду, за сезону 1990/1991. уз програм налази се и мали плакат за наведену оперу
- Програм, Краљевско Шекспирово позориште Стартфорт - Лондон, гостовање у Београду 1964. у оквиру европске турнеје
- Програм гостовања московског позоришта Моссовјет, 15-18. октобар 1966. Представе: *На путу, Ујкин сан, Савест и Драги мој лажљивче.*
- Програм гостовања Московског државног академског театра "Е. Вахтангов" у Југословенском драмском позоришту, 30. новембар - 2. децембар (није утиснута година)
- Програм, Словенско гледалишче в Трсту, Нови Сад - Београд - Сарајево, мај - јун 1969.
- Програм гостовања Малог театра из Москве у Народном позоришту у Београду, 29. новембар - 5. децембар 1974.
- Програм рецитала револуционарне поезије *О СЛОБОДО,* Аматерско позориште синдикалног клуба југословенских радника и студената у Прагу. Праизведба, Праг, 1976.
- Програм на руском језику, Московскаја Государственаја Филармонија, Государствении академичеснији Ансамбал Народного Танца СССР, Игор Моисеев, сезона 1965/1966.
- Програм на бугарском језику, Народен театр Иван Вазов, *Свекрва* – Антон Страшимиров, сезона 1968-1969.
- Програм-памфлет на руском језику, Театр чтеца и поета, 13. март 1966.
- Програм Краснојарског театра - опера и балет, из Русије, двојезични енглеско-руски (није утиснута година, по датумима премијера закључује се да је у питању 1992. или каснија година)
- Програм на енглеском језику, Kibbutz contemporary dance company, *FORAMEN MAGNUM*, by Remi Be`er (није утиснут датум)
- Програм на енглеском језику, Royal Shakespeare Theatre, *The wars of the roses* + унутар публикације налазе се за представе: *The comedy of errors*, *Henry VI*, *Edward IV* і *The Tempest*
- Програм 39. Битеф фестивала, 16-29 септембар 2005.
- Програм 37. београдске музичке свечаности - Gradus ad parnassum, 14. октобар 2005.
- Репертоар - разгледница, Југословенско драмско позориште, децембар 2000.
- Репертоар, Битеф театар, децембар 2004.
- Репертоар, Битеф театар, јануар 2005.
- Репертоар, Битеф театар, април 2006.
- Репертоар, Звездара театар, мај 2006.

**ПОЗИВНИЦЕ**

- Позивница МХАТ на руском језику за Љубомира Богдановића, новембра 1965. (ЈДП тада на турнеји у СССР)
- Позивница МХАТ на руском језику за Капиталину Ерић, новембар 1965. (ЈДП тада на турнеји у СССР)
- Позивница на другарско вече, на руском језику, Совјетски национални институте Међународног института театра, 22 новембар 1965. за чланове колектива ЈДП-а – 2 комада
- Позивница председника СФРЈ Јосипа Броза Тита са супругом, за Љубомира Богдановића за свечани пријем поводом прославе Дана Републике, 28. новембра 1970.
- Позивница председника СФРЈ Јосипа Броза Тита

са супругом, за Љубомира Богдановића за свечани пријем поводом прославе 30. годишњице ослобођења Југославије и победе над фашизмом, 9. мај 1975.
- Позив за Капиталину Ерић од Југословенског драмског позоришта, да присуствује Збору радних људи јер ће јој бити додељена плакета ЈДП за нарочите заслуге, 1. април 1977.
- Позивница за међународну изложбу графичке технологије, Београдски сајам, 13. IX 1982.
- Позивница 50 година Симфонијског оркестра – радио телевизија Београд, Симфонијски оркестар РТБ и Загребачки симфоничари РТЗ; диригент Владимир Крањевић, клавир Иво Погорелић, мај 1987.
- Ковертирана позивница за Љубомира и Капиталину од ЈДП, прослава 41. Годишњице од оснивања, 3. април 1989. г
- Позивница МПУС за вече посвећено Момчилу Милошевићу, 22. мај 1989.
- Ковертирана позивница за Капиталину и Љубомира, разговор о књизи Марица Шупут, Споменици српског црквеног градитељства 16 - 17. века, Библиотеке града Београда, 3. март 1992.
- Ковертирана позивница од ФДУ за Капиталину Ерић за Међународни научни скуп "Јурий Љвович Ракитин – живот дело сећања" Београд – Нови Сад, 16-20 април 2003.
- Позив за Капиталину Ерић од Савеза драмских уметника на традиционални сусрет, 15. децембар 2005.
- Позивница Савеза драмских уметника за промоцију књиге о Михаилу Јанкетићу добитнику Добричиног прстена 2003. Мадленианум 13. фебруар 2006.
- Позивница Савез драмских уметника Србије, за доделу награде "Љубинка Бобић" Јелисавети Секи Сабљић, БДП, 11. март 2006.
- Позивница, ЈДП - дан позоришта, 60 година од прве премијере, 3. април 2008.
- Позивница МПУС и ФДУ сећање на Станислава Бајића

**ПУБЛИКАЦИЈЕ**


- Гудзиј К. Н., Лав Николајевић Толстој, Београд 1946.
- Дидро Дени, Одабрана дела, Београд 1946.
- Добричанин Драгутин, Мемоари Јока Кокота, Београд 1988.
- Достојевски М. Ф., Зли дуси, Београд 1984. (едиција Ars Dramatica бр. 29, објављена драма која је извођена у ЈДП-у, са поделом улога, сценским фотографијама, додатним текстовима о делу, писцу, редитељу. У представи су играли и Капиталина Ерић и Љубомир Богдановић, поред текста су дописиване белешке, подвлачен је и обележаван текст)
- Ђукић Радивоје Лола, Склеротични мемоари, Београд 1987. (посвета аутора за Капиталину и Љубомира)
- Ђурић Н. Милош, Историја хеленске књижевности - у времену политичке самосталности, Београд 1951.
- Живанчевић Милорад, Иван Мажуранић, Нови Сад 1964.
- Зборник радова Факултета драмских уметности, бр. 3, Београд 1999.
- Јермилов В. В., Антон Павловић Чехов – књижевни портрет, Београд 1946.
- Крлежа Мирослав, Eppursimuove – студије и осврти, Загреб 1938.
- Крлежа Мирослав, Пјесме у тмини, Загреб 1937.
- Лесковац Милена, Јурий Љвович Ракитин у Српском народном позоришту – каталог изложбе, Нови Сад 2003.
- Љесков Н. С.,*Lady Macbeth Миценског округа*, Загреб 1950.
- Марјановић Петар, Мала историја српског позоришта - XIII-XXI век, Нови Сад 2005. (посвета аутора за Капиталину Ерић)
- Миомир Денић: 60 година стваралаштва ретроспективна изложба, Београд 1991.
- МОСКОВСКИ художествени академски театар - Гостовање у Федеративној Народној Републици Југославији: мај-јун 1956. – Москва 1956. (Публикација је штампана у Москви, на српском језику. Садржи уводни текст о МХАТ-у, о његовим ранијим гостовањима у Југославији и програме представа које ће

изводити током гостовања. Публикација садржи и фотографије чланова ансамбла, а посебно је занимљиво што се поред већег броја фотографија налази аутограм или посвета које је од чланова МХАТ-а узимао Љубомир Богдановић)
- Народни театар Ивон Вазов, Београд 1985. (Југословенско драмско позориште, едиција Арс Драматика бр. 32 – програм гостовања Народног театра „Иван Вазов" из Бугарске у ЈДП-у 1985.)
- Расин Жан, Федра - трагедија, Београд 1954. (поред текста су дописиване белешке, подвлачен је и обележаван текст)
- Списак улица Београда, Земуна и Новог Београда, Београд 1968.
- Станковић Бранко, Градови Европе и Америке – каталог изложбе, Београд 1974.
- Стојковић С. Боривоје, Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера), Београд 1979.
- СЦЕНА – часопис за позоришну уметност, Год. 7, бр. 6
- Shakespeare festival, Stratfor upon Avon, 1963. (публикација на енглеском језику)
- Тимофејев И. Леонид, Теорија књижевности – основи науке о књижевности, Београд 1950.
- Тургењев С. И., Фауст - приповетка у девет писама, Београд 1922.
- Урбанова Невенка, Свици који словима светле, Београд 2000.
- Festivalinternational d'art Dramatique de la Ville de Paris, (посебан отисак, Theatre Dramatique Yugoslave de Belgrade), 1955. g. (публикација на француском језику)
- Четиристогодишњица рођења Виљема Шекспира – југословенска прослава, Сарајево 1964.
- Шантић Гојко, Тело глуме, Београд 1999.
- Шекспир Виљем, Хамлет – дански краљевић, Београд 1959. (извођена у ЈДП-у, премијера 1962. Љубомир Богдановић тумачио лик Марцела, поред текста су дописиване белешке, подвлачен је и обележаван текст)
- Шукуљевић-Марковић Ксенија, Позоришно дело др Бранивоја – Бране Ђорђевића (1924-1991), професора Факултета драмских уметности у Београду – каталог изложбе, Београд 2003.
- Yugoslav, Colins Phrase Book, London and Glasgow, 1974. (речник)

Рукописи

- 6 прекуцаних верзија рукописа аутобиографске књиге Капиталине Ерић „Од Сибира до Цветног трга", период 2001 - 2004.
- Прекуцан и укоричен текст Кшиштоф Зануси „Унапред плаћено милосрђе", 26 стр.
- Прекуцан текст Кшиштоф Зануси и Едвард Жебровски „Недоступна", 10 стр
- Прекуцан и укоричен текст Момчило Мрдаковић „Мамарош или мама и ја", 113 стр., 2003.
- Прекуцан текст Пеђа Милосављевић „Зопир" - драмска легенда у пет призора, 87 стр.
- Прекуцан текст Миливоје Михаиловић „На млађима свет остаје" - монодрама, 14 стр.
- Укоричен рад, Алексеј Арсењев „Ракитин у Цариграду (април - децембар 1920.)", 9 стр.
- Прекуцана и укоричена поезија „Избор песама Алексе Шантића", Љ. Богдановић, (28 песама чувеног песника), 28 стр.
- Прекуцана поезија разних аутора (Бодлер, Анри Мишо, Аполинер, Сандрар, Пол Елијар, Луј Арагон...), преко 200 листова
- „Из окова је искра планула" поетски рецитал посвећен педесетогодишњици револуционарне борбе радничке класе и народа Југославије, прекуцани стихови разних аутора, избор, композиција стихова и белешке Љубомир Богдановић, 25 стр.

**ЛИЧНИ ПРЕДМЕТИ**

- Наочаре за вид у кожној футроли црвене боје
- 2 шешира од сламе, мањи и већи са плавом траком и машном
- Напукло огледало у дрвеном црвеном раму са дршком
- Украсни керамички подметачи за чаше, 6 комада
- Украсни дрвени тањирићи са Тајланда, 6 комада

- Пластична пепељара „METAXA“
- Нож за папир, 2 комада
- Четкица за шминку
- 2 метална прстенаста држача са уграviраним бројевима 22 и 5
- Кутија шибица, унутра 4 врха за наливперо
- 119 визит-карти „Капиталина Ерић Богдановић“

**РАЗНО**

- Правилник Уметничког позоришта у Београду, 16. април 1939.
- Списак чланова програмског савета ЈДП-а, 3. јун 1978.
- Прекуцан посмртни говор о Љубомиру Богдановићу који је 30. октобра одржао глумац Миодраг Мргуд Радовановић
- Прекуцан извод из нечијег дневника сећања поводом смрти Љубомира Богдановића, предато Капиталини 7. новембра 2006.
- Три коверте са телеграмима саучешћа поводом смрти Љубомира Богдановића (преко 50 телеграма, између осталих и многих познатих глумаца и појединаца из света позоришне уметности, као и позоришних установа)
- Филмографија Капиталине Ерић, одштампано са сајта IMDB
- Свеска у кожним корицама са списком филмова (највероватније одгледаних), датумима и основним подацима, 1969-1976.
- Реч Љубе Богдановића на комеморативном скупу посвећеном Невенки Микулић-Десимировић, ЈДП, 6. мај 1981.
- коверат: Љубомир Богдановић “Моји чланци дописи” (пет текста: 1. још нешто о послератној обнови радио Београда, 2. Лопови у поштанској служби, 3. писмо уредници Политике Кубуровић, 4. Куд то др Шувар забаса?, 5. Писмо директору Радио Београда реакција на текст из Политике „Тако је почело“ у коме није поменут допринос Љ. Богдановића обнови рада поменуте радио станице, 9. новембар 1984.)
- коверат: Љубишин рад у удружењу драмских уметника (Записник са састанка секције ветерана позоришта, 23. мај 1989. + списак пензионисаних драмских уметника + списак ветерана позоришта Србије)
- Синопсис програма који се припрема за турнеју по СССР-у, радни наслов: “Ово је моја земља” (на српском и руском језику), прекуцан детаљни план и програм, опис и трошковник за потребе пројекта, аутори: Рајко Лалић, Драган Мартиновић, Драгомир Мајкић и Љубомир Богдановић
- Недешифрована илегална депеша или препис „другу Михаилу“, 23. октобар 1942. године, бр. 195
- Информатор о градском превозу у Лондону, 1980.
- Коверат бечке успомене (легитимације, памфлети и водичи), јул 1988.
- 11 свезака са белешкама из енглеског језика
- Руска песма „Кањинка“ преведена на енглески језик
- Брошура Службеног гласника „децентрализација културе“
- Памфлет, Остваривање права радних људи, Београд, мај 1978.
- Картонски коверат са натписом Катина поезија (два сепарата из „Задарске ревије“: Ката Дујшин - Рибар, поема „Ноћ тамна је моја“, 1962. и Др Јевто Миловић „Стваралачки лик Кате Дујшин - Рибар“, 1964.; каталог Ката Дујшин - Рибар, на француском језику, штампан у Загребу; папири са 60-ак прекуцаних песама)
- “дописна књига” са исечцима из новина и записима: анегдоте, цитати, мисли…
- Неколико каталога разних издавачких кућа
- Роковник са белешкама из француског језика
- Више комада џепних подсетника мањег формата са подсетницима, белешкама и контактима и већи број разних визит-карти

**ПИСМА И РАЗГЛЕДНИЦЕ**

Међу грађом која је овом приликом допремљена у Музеј налази се велика количина писама и разгледница. У бројевима, у питању је преко 200 писама и више од 100 разгледница. Убедљиво највише је

писама приватне садржине упућених Љубомиру и Капиталини од Капиталинине ћерке Накице и њене породице. Разгледнице су такође од рођака и пријатеља, најчешће из иностранства и углавном су у питању празничне честитке или разгледнице са одмора. Међутим поједина писма издвајају се у читавој овој колекцији. Као пример могу да послуже писма глумице Соње Хлебш која је слала Капиталини. Две глумице остале су у контакту и након што је Соња напустила глуму, позориште и Београд и на основу тих писама може се доћи до појединих детаља из живота чувене глумице након њеног повлачења са сцене и из јавности. Исто тако интересантна су и неколика писма које је Капиталини послао супруг Соње Хлебш, Г. В. Рузио, након њене смрти. Једно од тих писама је одговор на Капиталинино изјављено саучешће, а садржи и допис који је Рузио слао као одговор разним медијима на њихово тражење информација у вези Соњине смрти. Затим два писма која поред текста садрже и фотографије, прво гробнице, а друго спомен плоче Соње Хлебш. Међу писмима је и једно од Радомира Путника послато Капиталини у коме је и одштампани приказ књиге „Од Сибира до Цветног трга", односно аутобиографије Капиталине Ерић. Такође, посебно се издвајају и два писма из којих сазнајемо да је Љубомир Богдановић написао драмски текст „Ђавоља воденица" и слао га Загребачком позоришту лутака. Прво је из 1978. године и заправо је одговор поменутог позоришта Љубомиру Богдановићу у коме га обавештавају да комад неће бити на репертоару предстојеће сезоне и остављају могућност за неку наредну, а друго је писмо Љубомира Богдановића истом позоришту у коме тражи да му врате текст комада „Ђавоља воденица" који им је послао 1977. г. и који никад није уврштен у програм из 1983. године. Последње писмо које ћемо издвојити као добар пример важности ове грађе је једно врло емотивно писмо које је глумица Ирена Колесар послала Капиталини, а у коме говори о врло тешком здравственом стању глумице Марице Поповић коју је посетила у дому, послато 23. априла 1984. године.

Важно је напоменути да је део грађе који се односи на живот и рад глумачког пара раније достављен Музеју од стране Капиталине Ерић лично. Сада је та грађа присједињена са напред наведеном и заједно чине комплетну заоставштину. Поменута грађа која је од раније похрањена у Музеју обухвата:

- 28 фотографија, углавном сценских
- 123 новинских исечака
- 4 програма (1. Представа *Псеудо*, Емила Ажара, Отворено позориште Дома културе "Студентски град" (играо Љубомир Богдановић); 2. Гостовање Московског государственог театра у Југославији 1946. г.; 3. Турнеја ЈДП-а 1949. г. (Загреб, Љубљана, Марибор, Пула, Задар, Сплит, Дубровник); 4. програм прве свечаности "Позоришне игре под ведрим небом на Калемегдану", август-септембар 1940. г. - у појединим представама наступала и Капиталина Ерић)
- 8 докумената (1. Похвала ЈДП-а Љубомиру Богдановићу за преузимајуће улоге Степе Степановића у представи *Колубарска битка*, чиме је омогућио извођење представе, као и за сва будућа гостовања представе *Балкански шпијун* – 30. III 1984.; 2. Захвалница Љубомиру Богдановићу од стране Заједнице професионалних позоришта Србије за допринос позоришној уметности, Титово Ужице, мај 1989.; 3. Признање Љубомиру Богдановићу од Савеза удружења бораца НОР-а, децембар 1988.; 4. четири сведочанства центра за учење страних језика, Љубомир Богдановић, за енглески језик, 1986-1988.; 5. биографски лист позоришног уметника Капиталина Ерић Апостоловић)
- 8 позоришних публикација од тога 7 серијских (из Београда, Загреба и Љубљане)
- Станиславски, *Етика*, (прекуцано на писаћој машини, 42 стр.),
- репертоар ЈДП – нова сезона 1963/1964.
- 2 новине (7 дана радио телевизија - Политикин додатак, 13-19. октобар 1973. и ТВ новости, 13-20. април 1973.)

*Ружица Арсенијевић, правник-консултант*
*Редакција часописа Театрон*

# УРЕЂИВАЧКА ПОЛИТИКА ЧАСОПИСА „ТЕАТРОН“

На основу члана 8. став 1 тачка 11 Закона о култури Република Србије (“Сл. гласник РС”, бр. 72/09 и 13/2016) и члана 18 став 4 Статута Музеја позоришне уметности Србије, у оквиру издавачке делатности Музеј издаје часопис “Театрон”.

Музеј је 1974. године покренуо гласило – “Театрон”, часопис за позоришну историју и театрологију, који има за циљ да презентује научноистраживачке радове о историји националног позоришта и утицаја других култура на прећашњи развој позоришне уметности као и савремене токове позоришног живота у Србији.

Објављивање часописа “Театрон” од његовог првог броја 1974. године до данас финансира Министарство културе и информисања из републичких буџетских средстава и у оквиру категоризације домаћих научних часописа из области хуманистике српски језик и књижевност тренутно има статус М51 (МНПР).

Часопис “Театрон” обухвата историјске теме и савремени позоришни живот: истраживања и студије из српске позоришне историје које дефинишу њено место и значај у светским оквирима, текстове и преписке из старих рукописа, студије о појединачним личностима, њиховом значају и улози, у позоришној уметности Србије, хронике (рецензије књига из области позоришне уметности, записи са стручних скупова и дискусија, прикази театролошких изложби, приче о позоришту у сећањима савременика, in memoriam), драмска дела која су добила друштвена признања и необјављена драмска дела значајних српских писаца.

Часопис “Театрон” објављује оригиналне, претходно необјављиване научне, стручне и прегледне радове, изузев ако је у питању преношење штампане и рукописне позоришне баштине.

Рукописи морају бити написани на српском језику, са резимеима на српском и енглеском језику.

**ОБАВЕЗЕ УРЕДНИКА И РЕДАКЦИЈЕ**

Главни уредник часописа “Театрон” доноси коначну одлуку о теми часописа и рукописа који ће бити објављени. У доношењу одлуке главни уредник мора да се

придржава законских и статутарних овлашћења, са посебном пажњом на законске прописе који се односе на клевету, кршење ауторских права и плагирања.

Главни уредник има дискрециono право да примљене рукописе процени и да их не објави, под условом да утврди да не одговарају прописаним садржинским и формалним критеријумима, и да обавести аутора о томе да му текст није прихваћен најкасније у року од 15 дана од датума истеклог за пријем рукописа. Главни уредник и чланови редакције који се ангажују на основу уговора у складу са законом не могу да имају по било ком основу сукоб интереса везаног за рукописе који се разматрају. Уколико постоји сукоб интереса код једног члана редакције, он се искључује из поступка избора рецензента и од одлучивања у избору рукописа. У том случају, главни уредник часописа дужан је да благовремено пријави постојање сукоба интереса Музеју, и то лицу овлашћеном за пријем информација о кршењу прописа у складу са општим актом Музеја.

Главни уредник и уредник часописа дужни су да приликом избора рукописа који ће бити објављени суде на основу његовог садржаја без расних, полних/родних, верских, етничких или политичких предрасуда.

Уредник часописа "Театрон" необјављени материјал из предатих рукописа не сме да користи за своја истраживања. Уколико уредник добије писмену дозволу од стране аутора необјављеног рукописа може да исти користи за своја истраживања у складу са Законом о ауторским и сродним правима. Све информације и идеје које су изнесене у предатом рукопису морају да се чувају као поверљиве и не могу да се користе за стицање личне користи од стране уредника нити да их Музеј користи у било ком облику у комерцијалне сврхе.

Уредник часописа "Театрон" дужан је да преузме све потребне мере да идентитет рецензента остане непознат аутору пре, током и по обављеном поступка рецензије, као и да идентитет аутора остане непознат рецензентима до окончања поступка рецензије.

**ОБАВЕЗА АУТОРА**

Аутор је у складу са законом обавезан да гарантује да рукопис представља његов оригиналан допринос, да није објављен раније у другим публикацијама и да није истовремено предат другом издавачу ради објављивања или разматрања. Уколико је аутор истовремено предао свој рукопис другим часописима извршио је кршење етичких стандарда и рукопис се одмах искључује из даљег разматрања.

Аутор је дужан да писмено гарантује да без сагласности издавача - Музеја после објављивања рукописа у часопису "Театрон" неће да га објављује у другој публикацији у земљи и иностранству на било ком језику.

Када је предложени рукопис резултат научноистраживачког пројекта или претходног излагања на скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом) аутор је дужан да наведе детаљне податке о пројекту у фусноти на почетку текста рукописа.

Рад који је већ објављен у неком од часописа не може бити прештампан у часопису "Театрон". Аутор је дужан да се придржава етичких стандарда који се односе на научноистраживачки рад.

Аутор се обавезује да гарантује да рукопис не садржи неосноване или незаконите тврдње и да не крши права других утврђена законом.

Аутор се обавезује да рукопис преда издавачу – Музеју у електронском облику, и то у две верзије, као Microsoft Word document и PDF.

Музеј – издавач часописа неће сносити никакву одговорност у случају постављања било каквих захтева од аутора односно трећих лица за накнаду штете.

**САДРЖАЈ РАДА**

Рад треба да садржи довољно детаља и референце како би се рецензентима, као и читаоцима омогућило да провере тврдње које су у њему изнесене.

Прикази и стручни чланци морају да буду прецизни и објективни. Уколико аутор намерно износи нетачне тврдње оне представљају кршење етичких стандарда.

Аутори сносе сву одговорност за садржај пре-

датих рукописа и дужни су да, ако је то потребно у складу са Законом о ауторским и сродним правима, прибаве сагласност од стране физичких или правних лица која су непосредно учествовала у истраживању које је у рукопису представљено.

Аутори који у свој рад укључе илустрације, табеле или друге податке односно документацију која је већ негде била обављена дужни су да, у складу са Законом о ауторским и сродним правима, прибаве сагласност носиоца ауторског права. Уколико аутори не достави такве доказе, Музеј - издавач сматраће целокупан рукопис оригиналним делом аутора.

## АУТОРСТВО

На основу Закона о ауторским и сродним правима аутори су дужни да наведу само она лица која су значајно допринела садржају рукописа као коауторе. Уколико су у битним деловима истраживачког пројекта и припреми рукописа учествовала поред аутора и друга лица која по закону нису аутори, њихов допринос треба поменути у напоменама или захвалници.

## НАВОЂЕЊЕ ИЗВОРА

На основу Закона о ауторским и сродним правима аутори су дужни да исправно цитирају изворе који су битно утицали на садржај истраживања и рукописа. Уколико су добијене информације у приватним разговорима или у кореспонденцији са трећим лицима, аутори не могу да их користе без писмене дозволе од стране правних или физичких лица која су аутору пружила информацију.

Извори у раду треба да буду наведени АПА стилом.

## ПЛАГИЈАТИЗАМ

Плагирање представља грубо кршење научне и издавачке етике.

Плагијат обухвата :

- дословно или готово дословно преузимање или смишљено парафразирање (у циљу прикривање плагијата) делова текстова других аутора без јасног указивања на извор или обележавање копираних фрагмената (нпр. коришћење наводника),
- навођење туђих радова без правилног навођења извора и /или без дозволе аутора или носиоца ауторског права

Ако се установи да је рад који је објављен у часопису плагијат, исти ће бити повучен по законској утврђеној процедури, а аутору ће трајно бити забрањено да своје радове објављује у часопису "Театрон".

## СУКОБ ИНТЕРЕСА

Аутори су у складу са законом дужни да укажу овлашћеном лицу у Музеју на финансијске или било које друге сукобе интереса који би могли да утичу на објављивање предложених радова и изнесених резултата у научном или истраживачком раду.

## ГРЕШКЕ У РАДУ

Ако аутори открију важну грешку у свом раду након његовог објављивања, дужни су да о томе одмах обавесте уредника и да са њим сарађују како би се рад повукао или исправио.

Аутори су дужни да поштују наведену обавезу почев од предаје рукописа издавачу часописа – Музеју.

## ОБАВЕЗА РЕЦЕНЗЕНТА

Главни уредник на основу општег акта издавача часописа – Музеја бира рецензента.

Рецензенти евалуирају радове у односу на усклађеност теме рукописа са профилом часописа, релевантност истраживане области и примењених метода, оригиналност и научни и стручни значај података изнесених у рукопису, стил излагања и опремљеност текста везаних за научни и истраживачки рад у области театрологије.

Рецензију врши лице које има најмање исто научно или стручно звање као и аутор рукописа и то из уже научне тј. уметничке области за коју врши рецензију. Рецензент је дужан да стручно, аргументовано,

непристрасно и у задатим роковима достави уреднику оцену научне односно стручне вредности рукописа.

Рецензент је дужан да, када има основану сумњу или сазнање о кршењу етичких стандарда од стране аутора, о томе обавести уредника. Он треба да упозори уредника и на битне сличности и подударности између рукописа који се разматра и било којег другог објављеног рада или рукописа који се налази у поступку рецензије у неком другом часопису, ако о томе има сазнања.

Рецензент не сме да буде у сукобу интереса са ауторима или са онима који финансирају издавање часописа.

Рецензија мора да буде објективна. Суд рецензента мора да буде јасан и поткрепљен аргументима. Коментари који се тичу личности аутора сматрају се непримереним.

Рукописи који су послати на рецензију сматрају се поверљивим документима. Рецензенти не смеју да користе необјављене рукописе и материјале предате уз тај рукопис за своја истраживања без изричите писане дозволе аутора. Информације и идеје изнете у предатим рукописима рецензент мора да чува као поверљиве и они не смеју да се користе нити у стицању личне користи рецензента, ни у комерцијалне сврхе издавача - Музеја.

## ПОСТУПАК РЕЦЕНЗИЈЕ

Циљ реценције је да помогне уреднику у доношењу одлуке о томе да рад треба да се прихвати или одбије и да кроз комуникацију са ауторима побољша квалитет рукописа.

Током поступка рецензије уредник може да захтева да аутор достави додатне информације (укључујући и основне податке) ако су оне потребне за доношење одлуке о оцени о научном, односно стручном доприносу рукописа.

Редакција часописа је дужна да обезбеди контролу квалитета урађене рецензије. У случају да аутори имају озбиљне и основне замерке на урађеној рецензији, редакција има право да провери да ли је рецензија урађена објективно и да ли задовољава академске стандарде. Ако се појави сумња у објективност урађене рецензије и њеног квалитета, главни уредник у складу са законом има право да тражи мишљење других рецензената.

## РЕШАВАЊЕ СПОРНИХ СИТУАЦИЈА

Правна или физичка лица могу, у билом ком тренутку, главном уреднику да пријаве сазнање о кршењу етичких стандарда и других неправилности и да о томе доставе неопходне информације односно доказе.

Провера изнесених навода и доказа,

- Уредник ће у договору са редакцијом одлучити о покретању поступка који има за циљ проверу наведених навода и доказа,
- Током поступка сви изнесени докази сматраће се поверљивим и о њима ће бити обавештена само она лица која су директно укључења у поступак.
- Ауторима рукописа за који се сумња да су прекршили етичке стандарде, даће се могућност да у примереном року дају одговоре на доказе који су изнесени против њих,
- Уколико се установи да је дошло до неправилности, уредник ће проценити да ли би требало да се окарактеришу као мањи прекршај или кршење етичких стандарда.

Мањи прекршај:

Решаваће се у директној комуникацији са ауторима, уз обавезно обавештавање аутора или рецензента да је до прекршаја дошло из неразумевања или погрешне примене академских стандарда са писменим упозорењем да је учињен мањи прекршај.

Грубо кршење етичких принципа:

Глави уредник са уредником и редакцијом доноси одлуку да је дошло до грубог кршења етичких стандарда у рукописима аутора и у том случају предузеће одговарајуће мере, и то;

- Објављивањем саопштења или уводника у коме се описује случај кршења етичких стандарда,
- Достављање службеног обавештења ауторима, рецензенту,

- Повлачење рукописа из даље процедуре и, уколико је рад објављен, његово повлачење,
- Обавештење аутору да не може трајно да објављује своје радове у часопису "Театрон",
- Упознавање надлежних институција односно надлежних органа који су по закону надлежни да предузимају одговарајуће мере,
- При решавању спорних ситуација Главни уредник ће се руководити препорукама Одбора за етику у издаваштву /Commitee on Publication Ethics, COPE :http://publicationethics.org/resources/.

**АУТОРСКА ПРАВА**

За рукопис који је прихваћен за објављивање аутор преноси ауторска права на издавача - Музеј.

У случају да рукописи не буде прихваћен за штампу, аутор задржава сва права.

На издавача – Музеј аутор преноси следећа права:

- на рукописе, укључујући и додатне материјале и све делове, изводе или елементе рукописа, и то:
- Право да репродукује и дистрибуира рукопис у штампаном облику, укључујући и штампање на захтев,
- Право на штампање репринта и специјалних издања рукописа,
- Право да рукопис преведе на други језик,
- Право да рукопис репродукује и дистрибуира електронски или оптички користећи све носиоце података или медија за похрањивање, у дигитализованој форми или на другим носачима података као што су хард диск, CD-Rom, DVD, Blu–rey Dissc (BD), mini disk и сл. и право да репродукује и дистрибуира рукописе са тих података,
- Право да сачува рукопис у базама података, укључујући и онлајн базе података, као и право преноса рукописа у свим техничким системима и режимима,
- Право да рукопис учини доступним јавности или затвореној групи корисника фондова Музеја на основу појединачних захтева за употребу на монитору или другим читачима, у штампаној форми, путем интернета, онлајн сервиса или путем интерних или екстерних мрежа.
- Часопис "Театрон"омогућава ауторима да објављену верзију рукописа у PDF формату депонују у институцијалне репрозиторијуме или некомерцијалне базе података или да га објаве на личним веб страницама (укључујући и профиле на друштвеним мрежама за научнике, као што су ResearchGate, Academia.edu и сл.) или на сајту институције у којој је запослен аутор најраније три месеца након објављивања у часопису. У том случају аутор је дужан да наведе издавача - Музеј, као носиоца ауторских права, и извор рукописа (комплетне библиографске податке).

**ОТВОРЕНИ ПРИСТУП**

Часопис "Театрон" доступан је у режиму отвореног приступа. Чланци објављени у часопису могу се бесплатно преузимати на сајту www.mpus.org.rs и користе се у складу са одредбама лиценце Creativ Commons Autorstvo, некомерцијално – без прераде. Ова лиценда подразумева преузимање, копирање и дистрибуцију уз обавезу корисника да наведе пун библиографски опис чланка објављеног у часопису (аутор, назив рада, назив часописа, волумен, пагинација, као и његову DOI ознаку), уколико с објављује у електронској форми корисник је дужан да постави HTML – link, како са оригиналним чланком објављеном у часопису, тако и са корисничком лиценцом.

**ОДРИЦАЊЕ ОДГОВОРНОСТИ**

Изнесени ставови у објављеним радовима не изражавају ставове уредника и чланова редакције часописа. Аутори предузимају правну и моралну одговорност за ставове изнесене у својим радовима. Издавач – Музеј неће сносити никакву одговорност у случају испостављања било каквих захтева за накнаду штете.

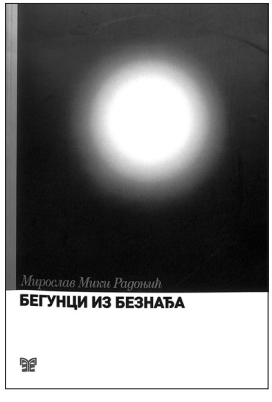
**ИЗЈАВА АУТОРА О ПРЕНОСУ АУТОРСКИХ ПРАВА**

Аутор обавезно потписује Изјаву о преносу ауторских права.

*Александар Пејчић*

# ОДБРАНА КЛАСИЧНЕ ДРАМАТУРГИЈЕ

*Бегунци из безнађа*, Мирослав Мики Радоњић, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2017, стр. 310




Нова књига Мирослава Микија Радоњића, *Бегунци из безнађа*, доноси драгоцене резултате дугогодишњег истраживања српске драме XX века. Реч је о прилагођеној верзији ауторове докторске дисертације, одбрањене на Филозофском факултету у Новом Саду. Након запажене књиге *Стерија у огледалу XX века* (2006), Радоњић је проширио своје интересовање на проблематику савремене српске драме, изабравши за централни предмет проучавања драмско стваралаштво редитељке, приповедача, романсијера и драмског писца Виде Огњеновић. Њен апартан драмски опус није досад био предмет систематског научног вредновања иако по књижевно-уметничким и театарским дометима одавно заузима једно од најзначајнијих места у савременој драми.

Радоњић је својом књигом искорачио из уобичајене структуре монографске студије, па је велику пажњу посветио драматуршком, поетичком, литерарном и театарском контексту српске драме друге половине XX века. Студија се тако отвара ка синтези драмског стваралаштва и историји српске савремене драме, јер пружа поуздан преглед поетичких, драматуршких, тематско-идејних токова од прапочетка српске драмске књижевности до данас.

Оправдано се приклонивши познатој класификацији Слободана Селенића, за кога *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића представља почетак развоја савремене српске драме, Радоњић поставља прецизне истраживачке смернице: контекст савремене српске драме, интерпретација драма Виде Огњеновић и њен однос према традицији (драмској и приповедној). Отуда је студија подељена на три целине. У првој се разматрају драмски опуси реномираних савремених писаца од Александра Поповића до Милене Марковић

(теме, мотиви, жанровско-стилске, идејне и језичке одлике). Другу, најобимнију и истраживачки главну, целину представља анализа четрнаест драма Виде Огњеновић. Радоњић се ту држао извесног формализма у разматрању драматуршких и поетичких особености, саобразно одликама сваке драме понаособ. Истраживачка пажња у сваком потпоглављу (анализа појединачне драме) креће се у кругу тема, драматургије (драмска прича, радња, заплет, ликови, језик, простор, време) и идејних основа ауторкиних драма. Трећа, закључна целина, помера интерпретативно тежиште на упоредно испитивање књижевне традиције и драмског опуса ауторке (Joаким Вујић, Стерија, Стефан Митров Љубиша, Андрић, Црњански, усмена књижевност). Ту се Радоњић суверено упушта у проучавање интертекстуалних веза са претходницима и савременицима Виде Огњеновић, тј. на њено литерарно окружење, а посебно на однос према приповедачима чија дела су била полазишта за настанке неких од најбољих драма. Иако аутор, саобразно истраживачком усмерењу, свесно заобилази театролошка питања, он им се на више места нужно враћа, јер се драме, поготово В. Огњеновић, не могу озбиљније тумачити без њихове природне театарске основе. Своју студију Радоњић обогаћује и фотодокументацијом: фотографијама свих сценских поставки драма В. Огњеновић.

Већ у „Уводу" Радоњић одважно указује на кључне проблеме у српској науци. Најпре је то „посебност" српске науке о књижевности која пређутно искључује драму, бавећи се претежније поезијом и прозом, и сродним подврстама. Друго питање, наглашавано током анализе драма В. Огњеновић, а посебно у трећој целини студије („Књижевна традиција као креативна инспирација"), тиче се стања у театрологији, теорији и позоришној критици, која апологетски, некритички, прихвата модерне западноевропске тенденције у театру, драми и теоријским поставкама, где обично нема места за класично драмско писмо (аристотеловско-хегеловски тип драматургије). Другим речима, класичном драмском тексту не посвећује се нужно поштовање, какво му поклања публика, јер се оно, помодарски, заобилази као превазиђено. „Олако изнете оцене да су комади *Кањош Мацедоновић*, *Јегоров пут* или *Милева Ајнштајн* – посматрани у контексту стилских истраживања с краја 20. века, појаве новог европског брутализма, односно постдрамског театра, чији су се ефекти одразили и на српску драму – сувише традиционалистички, па чак и конзервативни, апсолутно су нетачне" (235). Управо драме Виде Огњеновић, као и других српских писаца исте поетичке оријентације, потврђују и са драматуршког и са тематског и идејног становишта да се заправо ради о уметнички вредним делима. Постдрамски театар, тзв. брутална и необрутална драматургија, затим редитељска учитавања, слободне прераде, где је текст заморче разноврсних, ретко успешних, још мање гледаоцима занимљивих, експеримената, има примат у савременој критици и теорији. На више места, у тумачењу појединачних драма, Радоњић доказује да је посебна вредност драмског стваралаштва В. Огњеновић у њеном непристајању на то банално кокетирање са савременом друштвено-политичком ситуацијом, на тежњу да се пошто-пото буде актуелан, затим у развијеној причи, поетички удаљеној од тзв. фрагментарне драматургије. Жанровска хетерогеност, окренутост историјским тематима, неким и уже локалним, како запажа Радоњић, све то „није била препрека за остварење универзалних идејно-значењских аспеката њених драма (191)". Напротив, и у таквим тематским преокупацијама, јасно се уочава ауторкина ангажованост, коју Радоњић дефинише као аутентичну побуну. Та се побуна нарочито манифестује у борби ауторкиних јунака „против урушавања темељних цивилизацијских вредности" у готово свим њеним комадима (*Мај нејм из Митар*, *Како засмејати господара*, *Коријен, стабло и епилог*, *Кањош Мацедоновић*, *Дон Крсто*, *Јегоров пут*, *Милева Ајнштајн*, *Оставите поруку или Бегунци*, *Је ли било кнежеве вечере*).

За драму је од посебне важности и узимање у обзир друштвеног, па и политичког амбијента настанка дела, што свакако није пресудно за тумачење, али је упутно за разумевање изабраног и приказаног света ликова. Аутор опрезно пред читаоце износи те ванлитерарне податке како би јасније осенчио тренутак настанка поједине драме, али се усредсређује

превасходно на оно што дати текст В. Огњеновић чини особеним, драматуршки, естетски вредним и самим тим универзалним. Ситуирање драмског опуса Виде Огњеновић у књижевно-историјски, театарски, и друштвени контекст, јесте оно што даје посебан печат истраживачким резултатима Мирослава Микија Радоњића. Такав шири приступ омогућава да се драмско стваралаштво Виде Огњеновић не само потпуније сагледа, поуздано вреднује, него и да се потврди и нагласи њено истакнуто место драмског писца у историји српске књижевности.

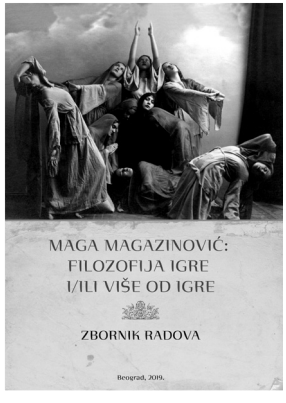
Сагледавање ауторкиног драмског стваралаштва у контексту савремене српске драматургије и у њеном односу према традицији, заправо је оно што и мање упућеном читаоцу омогућава да стекне добар увид у новију историју српске драме. Преовлађујуће тематизовање историје, мита, псеудомита, нарочито власти, у савременој српској драми, у ауторкином делу се претвара у својеврсни дијалог са претходним драмским писцима (као карактеристичан пример издвајају се Стеријини *Родољупци*). Радоњић такође исправно закључује да није могуће говорити о доминантном току у развоју српске драме, без разматрања и тзв. рукаваца, односно неправедно скрајнутих драмских писаца који су „изнедрили неуобичајена, али изузетно вредна дела" (Драгутин Илић, Војислав Јовановић Марамбо, Милутин Бојић, Ранко Младеновић, Живојин Вукадиновић, Тодор Манојловић). Само на тај начин може се ваљано сагледати драмски развој с краја XIX, почетка и током XX века (књижевно-историјски оквири, жанровско-стилске одлике, тематске преокупације, врсте драматургије). Зато се он и посебно осврће на недостатак једног таквог систематичнијег истраживања савремене српске драме. Ова студија у доброј мери представља путоказ у том правцу и неизоставну литературу за једну будућу такву синтезу.

Нема сумње да је студија *Бегунци из безнађа* значајан прилог историји српске драме и театролошке мисли, и као прва монографија о драмском опусу Виде Огњеновић биће незаобилазна приликом сваког наредног истраживања њеног стваралаштва.

*Весна Крчмар*

# О МАГИ МАГАЗИНОВИЋ У ФОРМИ ЗБОРНИКА

Зборник
*Мага Магазиновић: Филозофија игре и / или више од игре*
Удружење балетских уметника Србије
Београд, 2019.




Зборник *Мага Магазиновић*: *Филозофија игре и / или више од игре* настао је као резултат интердисциплинарног научног скупа који је одржан 6. октобра 2018. у оквиру 22. фестивала кореографских минијатура, поводом педесет година од смрти Маге Магазиновић. Очито је да се тежи проучавању Историје игре на академско нивоу и то се постиже, између осталог, кроз више текстова младих, што је охрабрујуће, јер су нови, млади људи закорачили у свет научног посматрања осетљивих тема, везаних за плес, покрет, али и најзначајнију личност у тој области, за нас, Магу Магазиновић. Зборник је узорно припремљен и конципиран, што је очекивано када је уредница Вера Обрадовић Љубинковић. Прелом (дизајн) потписује Владимир Љубинковић, а штампу Чигоја. Издавач је Удружење балетских уметника Србије репрезентативно удружење у култури.

У првом делу сусрећемо дванаест текстова, затим следи рубрика *Грађа* у којој нас Дуња Маховчић упознаје са Балетским студијем „Мага Магазиновић" Београд и Ужице, па *Сећање* које исписују Милица Зајцев, Мирјана Здравковић и Драгана Поповић. У рубрици *Архива* објављени су текстови Маге Магазиновић из архива Милице Зајцев, Музеја града, чланци из *Политике*. Ту су три текста која нису објављена, избор текстова је из *Политике*.

У надахнутом уводу Иве Игњатовић, која је била модератор скупа, читамо да је „*Мага деловала као научник, родољуб, играчица, кореограф, која је донела модерну игру у Србију, те с правом носи назив српске Исидоре Данкан*". „*Била је већа од Исидоре Данкан*" – поносно нам поручује Ива и препушта нас Магиној причи, испричаној из више углова.

Између два поетична записа, уводника на почетку и личних сећања, дванаест аутора осветљава богату делатност Маге Магазиновић.

И на првом месту, с правом, једна од најобавештенијих особа, Надежда Мосусова у тексту *Смрзнут кромпир и Мајка Југовића: делатност Маге Магазиновић 1941-1944 и последице* – аргументима оповргава срамне оптужбе изречене Маги

Магазиновић на скупу 2011. године када ју је Оливера Милосављевић, ауторка књиге *Потиснута истина* у издању Хелснишког одбора 2006, прогласила фашистом због њених београдских новинских чланака објављених у току Другог светског рата. Магу посматра као настављача школе Рајнхарта, Данкан, Далкроза, Лабана, која је први пут оптужена, за живота, после *Јелисавете Обилића мајке*, на Коларцу, када је Бранко Драгутиновић писао негативну критику, присећајући се извођења у време владе Велибора Јонића. *Јелисавета* је део трилогије са *Смрт Мајке Југовића* и *Молитва Косовке Девојке*. Други напад је био постхумно, 2011. На оба напада ауторка аргументовано одговара, позивајући се на сву доступну литературу, објављену о деловању у ратном периоду. Посебно се задржава на сведочењу диригента Живојина Здравковића, који је објављен у *Театрону* 1996. Веома је потресан опис тужног испраћаја, коме је присуствовало (само) десетак људи пријатеља и поштоваоца, нажалост, заборављене Маге. Овај текст је вредан допринос исправљању великих неправди, којима смо (нажалост) склони, према личностима које су своју нацију посебно задужиле на културном нивоу.

Маја Ђуриновић у текст *Ана Малетић – Магина „Враголанка" и једина ученица која је остварила идеје и идеале школе модерног плеса* на изузетно студиозан и прегледан начин даје школовање Ане Малетић и њено уметничко деловање, која кроз отварање школе за ритмику и плес следи основну идеју Маге Магазиновић. Лепо осмишљен почетак са цитатима Исидоре Данкан, Маге Магазиновић и Ане Малетић и крај у коме, кроз резиме 65-годишњег рада школе, из које су проистекли нови ансамбли, фестивали, организације, друге школе, часопис, око петсто образованих плесача, кореографа и плесних педагога и који настављају развијање покрета, плеса, у промењивим бесконачним низовима, а у њима су уписане: Исидора, Мага и Ана. Између те две тачке развија се уметнички пут Ане (Неј) Малетић, њен сусрет са Школом за ритмику и пластику Маге Магазиновић у Београду 1922. године, формирану на начелима модерног плеса и покрета И. Данкан, Е. Ж. Далкроа, коју завршава 1928. Осмислила је у Београду своју школу, а после се пресељава у Загреб, завршава школу Лабана и Береска у Паризу. Дипломирала је Лабановом кореографском институту у Берлину 1936. Исте године формира Студио Ане Малетић, приређује *Плесно вече*, прво у Београду, марта 1936, па у мају у Загребу. Рат прекида рад школе 1941. Постаје директор Школе за ритмику и плес 1954. Пензионисана 1960. У њену част, школа је 1999. преименована у Школу савременог плеса Ане Малетић.

Дописујем, у смислу личне напомене, да је посебна вредност рада исказана у научној доследности, јер се исцрпно цитира критика из београдске штампе из 1936, што се не догађа ни у најозбиљнијим театролошким књигама у Загребу (2018), где се систематски избацују и улоге уметника, као и сва литература из Београда.

Рад Свенке Савић *Схватање Маге Магазиновић о лепоти српског језика и његове употребе* је другачији од претходних радова, јер су сви имали у основи развијену велику емоцију према Маги Магазиновић и њеном делу, а овде се до Маге стиже преко одредница, писаних за енциклопедије, речнике (опште, југословенске, музичке, балетске). У зависности од типа приручника, ширег друштвено-политичког контекста државе у којој су објављени, али и од афинитета аутора одреднице, одређује се процена учинка Маге Магазиновић. Циљ рада, како је истакнуто, у почетку, јесте схватање младе Маге Магазиновић о употреби матерњег језика у њеном новинском тексту *Лепота језика*, објављеном у *Политици* 1905. У првој дискусији, тезу о лепом језику посматра као део идеологије о језику. Прво је овладавање знањем о језику, потом језик тела и покрета у употреби језика и говора. Ту проналази паралеле са својим ангажовањем, век касније, јер су обе повезивале вербално питање језика и језика тела око основног питања односа знака и значења. У закључку наводи: „У тексту (*Лепота језика*) ауторка афирмише патриотску димензију као надређену друштвену вредност, па и у употреби језика, што ће остати константа у њеној јавној делатности".

Др Весна Милановић у раду *Пут од митског, ритуалног и Austruktanza до митског, поетичног и феминине у кореографијама и аутентичном из-*

*разу Маге Магазиновић* прати Магино психолошко мишљење и слике сећања методом анализе покрета у кореографијама *Косовка девојка*, *Мајка Југовића* и *Молитве у Грачаници*. Уочава особену разапетост између индивидуалног и колективног сећања, ритуалног и духовног, између тела и душе, земаљског и небеског – и та разапетост постаје знак распознавања њеног кореографског опуса. Мотиви песама Косовског циклуса или Његошевог *Горског венца* преточени у сферу игре осведочени су у њеним кореографијама: *Јелисавка, мајка Обилића* (1926), *Смрт мајке Југовића* (1927), *Молитва Косовке девојке* (1927) и две кореографије Смиљане Мандукић (*Смрт Мајке Југовића* и *Игра Удовица*). Помиње своју кореографију са мотивима Косовске битке у представи *Сан косовске ноћи* у режији П. Божовића, са П. Краљем и П. Божовићем у главној улози, на стихове Његошевог *Горског венца* и музику И. Стефановић, премијерно изведене и одржане на репертоару Звездара театара 1989. године. Заједничко за сва три кореографа јесте техника модерне игре, која је најближа немачком експресионизму. Уочава две фазе код М. Магазиновић: у првој је то индивидуација и модернизам који стреми телу као центру сопства. Други део Магиног живота, после личне трагедије, губитка сина, браће, рата доприносе поновном враћању вери, стремљењу ка духовном, традиционалном, православљу, поезији, фолклору, митском... Рад је систематичан, богато поткрепљен одговарајућим фотографијама и стиховима.

Смиљана Милинков се у тексту *Новинарски рад Маге Магазиновић – запостављено име у историји новинарства у Србији* залаже да одреди право место које припада Маги Магазиновић (1882-1968) у развоју новинарске професије, процесу еманципације жена. Ангажованим новинарским текстовима пробијала се у изразито мушком, патријархалном свету и представља зачетак родно осетљиве новинарске културе. Брижљиво је урађена анализа новинских текстова, а сагледан је и друштвено-политички контекст.

Сања Мандарић и Лидија Московљевић у раду *Вежбе и студије Маге Магазиновић у програмским садржајима плесова и ритмичке гимнастике 21. века* показују на систематичан, научно уверљив начин колико је Мага била авангардна, јер су њене вежбе, теорије и студије о плесу, ритмици и пластици актуелне у естетским, спортским гранама 21. века. На основу добро компонованих поглавља закључује да је била зачетник физичке културе, филозофије спорта и естетике у спорту на простору тадашње Србије.

Марија Лука Петричевић у, за мене најзанимљивијем раду – *Мага Магазиновић – педагог и визионар нове школе у Србији*, изражавајући основне постулате њеног педагошког рада, доказује да је Мага била визионар будуће савремене, отворене школе, која ће, верујемо, бити школа будућности, јер ће развијати свестране, моралне, продуховљене, социјално освешћене и креативне личности. Стварајући визију модерне школе на темељима модерне игре, уверила нас је да уметност, било које врсте, може бити узор и модел у методологији општег образовања. Уметници иду испред свог времена, својим уметничким креацијама указују на пут којим треба ићи у остваривању племенитијег, лепшег и праведнијег друштва, њен је кредо у педагошком раду. Модерна игра била је њено уметничко-духовно опредељење, као и рад у просвети било је њено професионално опредељење. И једно и друго је изабрала из љубави. С подједнаком страшћу трудила се да у српску средину уведе и модерну игру и модерну школу. Најпре је њена пажња била усмерена ка праћењу наставе живих језика, јер је то била једна од болних тачака образовања у Србији на почетку 20. века. Модерну игру она је видела као дидактичко средство у развоју креативности, исказивању индивидуалности, спознаје себе, других и света у целини. Није занемарива и чињеница да гимнастика, ритмика, плес доприносе и физичком здрављу омладине. Настојала је да ритмичку гимнастику уведе и у наше средње школе, сматрајући је најпотребнијом и најзначајнијом за младе. Нову школу, утемељила је на систему мишљења, педагошких идеја и рада старих Грчких филозофа. Сматрала је да модерна игра има основе у филозофском систему хеленских мислилаца, у њиховом односу према телу и духу човека као једнако важнима за постизање уравнотежене, складне личности. Нова школа ствара личности које ће бити виртуози у ономе што је њи-

хов таленат, склоност, интересовање и као складне личности моћи ће да дају већи допринос цивилизацијском напретку човечанства.

Студиозан рад Милице Ђуров *Визуелна нота сценских извођења Маге Магазиновић* представља анализу визуелног сегмента Магиних плесних извођења, са посебним осврtом на костим као значајну ноту њене авангардне мисли. Начињена је компаративна анализа профаног система моде, токова балетске сцене с краја XIX и почетка XX века, у односу на визуелне ставове зачетака модерне игре (Данкан, Далкроз, Лабан, Магазиновић). Пратећи актуелне токове с почетка XX века у Србији начињен је осврт и на Соколски покрет, који успоставља гимнастичку униформу за жене, битно различито конципирану од одеће коју користи Мага Магазиновић у својим ритмичким поставкама. Анализира се визуелна страна сценских догађаја, које је уметнички обликовала Мага Магазиновић, на основу доступних фотографија (њеног приватног и професионалног живота, кореографија) и текстова, а посебно у односу на њене књиге *Мој живот* и *Историја игре*, које одсликавају личне ставове и промишљања ауторке. *Костим као средство уметничког израза није кључан у доживљају модерне игре коју развија Мага Магазиновић, али јесте веома битан чинилац који омогућава потпуно разумевање онога што је иновативно (на светском нивоу), а веома авангардно за Србију с почетка XX века. Извођачки костим постаје снажан знак – знак модерног става окренутог слободи тела и покрета, али уједно, знак феминистичких стремљења и ослобађања духа и тела.*

Милош Митић у раду *Три земље, два система, једна жена – континуитет Магине идеје сценске обраде народне игре* на веома студиозан и научно утемељен начин прати континуитет Магине идеје сценске обраде народне игре преко сестара Јанковић, тридесетих година двадесетог века, оснивање балета у оквиру позоришних кућа, који је прекинут Другим светским ратом, затим прати делатност Олге Сковран, оснивање Ансамбла „Коло", као и делатност Бранка Марковића, др Слободана Зечевића, оснивање Ансамбла „Иво Лола Рибар", рад кореографа Братислава Грбића... У уводном делу аутор наглашава да је рад део његове дипломске тезе, одбрањене на Катедри за историју Југославије, Одељења за историју Филозофског факултета у Београду, па се ослања на резултате вишегодишњих истраживања, што је поткрепљено развијеном научном апаратуром. Последњи редови, уместо исказаног резимеа, посвећени су последњој делатности Маге Магазиновић, *Јелисавка* ... у извођењу Ансамбла „Иво Лола Рибар" 1955. године. Негативна (идеолошка) процена важећег критичара значила је и престанак рада Маге Магазиновић у Балетској школи, у којој је предавала неколико теоријских предмета, по уговору. Тиме се завршава прича о деловању једне од најзначајнијих уметница у невременима на нашим несрећним просторима. Зато су неопходни овакви текстови који враћају њено име на најзначајније странице у историји игре код нас.

Маја Красин у свом студиозном и веома систематичном раду *Мага Магазиновић – зачетница сценске обраде народних игара* доказује да је Мага Магазиновић (1882-1968) дала највећи допринос кроз стварање и развијање уметничког покрета у Србији. Свој кореографски опус је континуирано обогаћивала. Посматра најзначајније пунктове њеног рада – отварањем Студентске фолклорне групе 1936. представља културној јавности стилизацију народних игара. У креирању кореографије модерног плеса, проналазила је инспирацију у фолклорним мотивима. Посебну пажњу посвећује Бранку Марковићу, ученику поменуте групе, који је после Другог светског рата био карактерни играч у Балету Народног позоришта, а касније је био најпознатији кореограф. Кореографском делу је приступао као целовитом позоришном остварењу. Изузетно познавање уметничког профила Бранка Марковића је разумљиво, јер је она ауторка монографије о њему. После исцрпног задржавања на свим значајним етапама рада, 1910, 1926, 1936, делатност после рата, до 1955. године, ауторка закључује: *„да није било деловања Маге Магазиновић ни етнокореологија као наука, не би се у тим међуратним годинама покренула и развијала."*

Вера Обрадовић у раду *Ритмичко-кореодрамски дијалог Маге Магазиновић и Смиљане Мандукић* веома студиозно и систематично даје компаративну

анализу многоструког рада две српске модернисткиње – Маге Магазиновић и Смиљане Мандукић, у посматрању њихових додирних тачака уметничких, педагошких, али и животних пракси. У радијусу посматрања су сличности и разлике њихових поетика и естетика, ритмичких вежби које су обе објавиле током исте 1932. године – Мага Магазиновић у књизи *Примењена телесна култура. Вежбе и студије из савремене гимнастике, пластике, ритмике и балета*, односно Смиљана Мандукић у часопису *Радио*. На основама епске књижевности, митова и архетипова наше историјске прошлости креирале су стилизовану модерну игру. Три пионирке модерне игре почетком XX века (и И. Данкан) *имале су једнак уметнички порив: да женским плесним телом у улози роба „проговоре" о (не)слободи*. Данкан, Магазиновић, Мандукић промене чине истим средствима – постављају питање женске субјективности реформисањем женског тела и покрета, односно реформисањем начина приказивања женског тела у јавном простору, као и раздвајањем јавне и приватне сфере. Ауторка веома суптилно посматра социјалну моћ уметничке игре у дијахроном низу. У закључку набраја пет додирних тачака у раду М. Магазиновић и С. Мандукић: отварају слободан простор за модерну игру и јавни живот жене; свесне су социјалне моћи уметничке игре; траже упориште у архетипском и митском српске традицијске прошлости; издају приручнике; обе надахњују нове генерације. Може се закључити да је рад Вере Обрадовић један од најстудиознијих прилога зборника, јер уметничку делатност Маге Магазиновић посматра у ширем уметничком и филозофском контексту. Богата литература сведочи да је (све) доступне изворе спознала.

У озбиљно урађеном научном раду *Естетика игре Маге Магазиновић* Уна Поповић естетику игре Магазиновићеве не посматра као ужи филозофски подухват, већ као позадински хоризонт на коме почива њено педагошко и играчко деловање, као и њен теоријски рад. У погледу естетике игре Мага се показује као изузетно напредна, јер доводи у питање дихотомију телесног и духовног, те заступа аутономију уметности игре и могућност телесног обликовања духа. Она критички говори о романтичарском претеривању, коме насупрот поставља Рајнхартов (Max Reinhardt) приступ театру, као озбиљан, методски заснован и промишљен. Став о иманентној законитости игре, представља довољан услов да се говори о естетици игре. Чињеница је да је Мага до игре дошла путем театра, односно да је дуго њен фокус био глума и позориште, али Мага не меша две перспективе, и не тумачи игру као подврсту театарске уметности, јер је инспирисана везом ритмике и пластике, односно ритмичком гимнастиком: прецизније, проналажењем оног иманентно музичког – ритма – у ванмузичком, телесном регистру. У естетици игре Маге Магазиновић уметност игре појављује се као фундаментални израз људског бића, као одликовани феномен путем ког је могуће разумети природу човека. „Играчица будућности биће свештеница, пророчица, која ће женама донети вест, дати сазнање о могућој снази и лепоти њеног властитог тела".

У поглављу *Грађа* Дуња Махорчић у *„Стопама Маге Магазиновић"* даје *Презентација рада Балетског студија „Мага Магазиновић" Београд и Ужице*. Ауторка веома надахнуто даје преглед десетогодишњег рада Балетског студија, који је основан у Београду и Ужицу, два града која су значајна у Магином животу, као и једногодишњи рад приватне Балетске школе „Мага Магазиновић" у Ужицу. Инспирацију за отварање студија и давање имена ауторка проналази у представи *Балканска пластика* Иване Вујић у Народном позоришту. Деловање Балетског студија је, до сада, дало видљиве резултате у разним програмима, наступима, али посебно у имену Андрее Симић, која је прве кораке ту направила, а сада, преко успеха на балетским такмичењима, винула се до светских балетских сцена. После исцрпног прегледа рада, освојених награда, ауторка свој текст завршава оптимистичком проценом да ће ускоро Балетски студио прерасти у Центар за уметничку игру.

*Једно сећање и породичне тајне*... Драгане Поповић представља покушај да се из младости извуку детаљи везани за Магу Магазиновић, који сада, попримају животније облике и нова значења. Кроз низ различитих слика из раног детињства, младости и

зрелијег доба, она покушава да „учита“ сву дубину и значај игре и педагошког рада који је Мага Магазиновић имала. То је врло тешко, готово немогуће, па овај текст доживљавамо као породично сећање на баба тетку Магу. Изостављена питања из младости су то што су, сада, путање сећања. У живом сећању јој је питање, упућено њој, на почетку студија – зашто је уписала физику? Памти њено наглашено осећање правичности, као и њену пунђу. Присећа се и њеног развода, али више контаката је имала са кћерком Рајном, коју је извукла из школе да би учила „ван система“. То ју је подсетило на Марију Кири. Чак проналази сличност и у физичком изгледу. У истој гробници су сахрањени: протојерej Милутин Магазиновић, Мага, њен син Рајко, као и кћерка Рајна. Порекло воде из Херцеговине.

У емотивном сећању Милице Зајцев и Мирјане Здравковић, које су за Магу везане у својим првим балетским корацима, као и објављивањем Магиних текстова из *Политике*, њена занимљива и разуђена животна прича ближи се крају.

Реч на крају: *Мага Магазиновић*: *Филозофија игре и / или више од игре* је охрабрујући пример да се са интердисциплинарног научног скупа у, релативно кратком, временском року појави узорно припремљен Зборник. Прилози су резултат озбиљног, разуђеног проучавања Магине делатности, а о Историји игре се говори на академском нивоу. Посебно охрабрује што се међу сарадницима сусрећу млади истраживачи игре.

*Весна Крчмар*

# УЗОРНА МОНОГРАФИЈА О МОДЕРНОЈ ИГРИ МАГЕ МАГАЗИНОВИЋ

Вера Обрадовић Љубинковић:
*Мага Магазиновић: Модерна игра уместо доктората из филозофије*
Факултет уметности Универзитета у Приштини
Београд, 2019.

Вера Обрадовић Љубинковић аутор је студије *МАГА МАГАЗИНОВИЋ: Модерна игра уместо доктората из филозофије*, која се може посматрати као њено животно дело, јер су ту сви текстови које је стварала током студирања, од основних, магистарских, па до докторских студија и представља праву синтезу. Теме њеног интересовања биле су: Магин живот, рад, деловање, али не само у домену модерне игре. Ово озбиљно двојезично издање (српско-енглеско) издао је Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, штампао је Цицеро у Београду. Посебна заслуга за дизајн, за врхунски ликовни изглед, а то значи ваљану припрему фотографија припада Владимиру Љубинковићу. За правилност и лепоту енглеског језика побринуо се Стеван Мрђеновић, коме је то матерњи језик, тако да ову књигу високо рангира као двојезично (српско-енглеско) издање. Такве књиге код нас су, још увек, издавачка реткост.

У овом ретко приљежно припремљеном издању, све текстове, који су настајали двадесетак година, везује основна мисаона нит да је Мага Магазиновић (1882-1968) српска Исидора Данкан (1877-1927). Може се констатовати да је она својим властитим авангардним идејама, као и целокупним стваралаштвом, делом обележила, усмерила и преусмерила одређене културне токове на нашим просторима у 20. веку, посебно првих шест-седам деценија. Ауторкина непресушна инспирација јесте Мага Магазиновић и њено уметничко и педагошко деловање. Посматра је као ретку личност, која се намеће првенствено као уметничка, али и социолошка и социокултуролошка појава.

Стога је разумљив мото М. Милојевића на почетку књиге: *„У нашој средини живе и често кроз многе деценије раде и наши људи, културни, интелектуални,*

*жива и отворена духа, који су загледани у уметност великог света, и раде са огромним одушевљењем, често као прави апостоли и пионири. Без интернационалне славе и рекламе, али са апсолутним осећањем наше средине и наших потреба, они раде предано и уз жртве о којима многи ни појма немају. Они су конструктивни чланови наше културне заједнице, и – и на њима почива дело наше културне будућности*".

Посматра личност Маге Магазиновић као личност изван (нашег) времена и простора. Књига обухвата живот, рад и мисао Маге Магазиновић као несвакидашње личности са наглашеном потребом за уметношћу, реформом женског питања и патријархалног друштвеног система, која се испољава на различите начине.

У садржају пратимо како је књига сублимат њеног дугогодишњег рада. Она сваку личност у Магином окружењу даје прецизно, одмерено, јасно. Писана је лепим стилом.

У уводним поглављима пратимо Магу Магазиновић у контексту свих историјских и културних околности и прилика, затим њено школовање у Ужицу и Београду. Прави су мали драгуљи дати у портретима њеног београдског културног круга: Бранка Поповића (1882-1944), Бранислава Петронијевића (1875-1954), Ксеније Атанасијевић (1894-1981), Надежде Петровић (1873-1915), Вићентија Ракића (1881-1969), Љубице Јанковић (1894-1974) и Данице Јанковић (1898-1960), Велимира Рајића (1879-1915) и Владимира Станимировића (1881-1956). У истом стилу представљен је европски културни круг, школовање у иностранству, упознавање европске културе и будућег супруга Герхарда Геземана (1888-1948), познатог слависте, затим уметнички сусрет са Максом Рајнхартом (1873-1943). Посебно је обрађен однос према класичном балету наспрам тежње ка формирању националног израза у модерној игри, као и спознаја модерне игре: Делсарт и психичке компоненте покрета, Исидора Данкан (1877-1927). Врло занимљиво пише о оснивању школе за ритмику и пластику у Београду, о првим резултатима феминистичких настојања Маге Магазиновић. Теоријско-практично бављење игром Маге Магазиновић осликано је преко најзначајнијих имена игре: Емил Жак-Далкроз (1865-1950), Рудолф Лабан (1879-1958). У то време било је веома храбро њено настојање да се рехабилитује положај жене и трансформише мушкарац, али и метаморфоза женског тела – од објекта до субјекта. Посебне странице посвећене су културној и еманципаторској педагогији Маге Магазиновић и вредне фотографије сведоче о Магином кореографском стваралаштву као самосвојној естетској вредности. Уметничка пракса Маге Магазиновић као рецепција њеног деловања сагледана кроз новинске написе. Ту су и школа за ритмику и пластику – одјеци у новинским приказима, терминолошка (не)одређеност уметничке праксе, студентска фолклорна група. Кореодрамски израз Маге Магазиновић претходи закључним разматрањима који су својеврстан резиме књиге, уз блок фотографија, свеобухватну литературу и брижљиво припремљен индекс имена.

Мага Магазиновић усмерено је ишла са путева чисте филозофије ка пољу уметничке игре, односно према путу модерне фолклорне игре. Евентуални докторат из филозофије, на немачком универзитету храбро је заменила модерном и стихованом народном игром. Томе је посвећен цео њен живот. Примењена стратегија оставља масовност, а уз то, стрпљиво и постојано мења и интегрише нов владајући дух у дотадашњем патријархалном српском друштву.

Модерном игром, као врстом особеног женског писма и едукацијом жене путем телесне културе, утиче на промену постојећег идентитета жене, као и њене маргиналности. Феминистичким садржајем објављених текстова, посебношћу уметничких, кореографских, кореодрамских остварења Мага осветљава жене и женско тело из сасвим новог угла, што је стварало нову еманципаторску колективну свест почетком и у првим деценијама 20. века. Магино бављење игром, стварање школе за ритмику и пластику, представља специфично примењену стратегију женског освешћивања, ширења, образовања и еманципације.

Изузетност њеног васпитно-образовног рада видљива је у кореографским вечерима, које су разна уметничка остварења, употпуњена осмишљеним тео-

ријским излагањима, тумачењима о телесној култури и њеном значају за друштво. Одабрала је практички, педагошки уметнички језик игре, односно кореодраме у садејству са теоријским дискурсом, као најпотпунијим стратешким обликом за измене традиционалних оквира доминантне мушке културе и њених устаљених механизама.

Књига на узоран начин показује и доказује моћ јединке у контексту целокупног развоја друштва и колективне свести. Богдан Поповић истиче: „*У нас се још довољно не зна вредност наших људи у поређењу с добрим, познатим, крупним људима на страни. Као млад и мали народ који је касније ушао у коло културних народа, ми се још нисмо одвикли од тога да туђе сматрамо као више од онога што ми можемо дати*."

Монографија, иако студиозно написана и припремљена, постаје незаобилазна основа за нова истраживања Магине аутономне праксе, теоријског рада и уметничког деловања, али и свеукупног домена модерне.

Мага Магазиновић, како закључује ауторка, остаће упамћена у културној историји Србије по свом залагању за модерну, слободну уметничку игру, а то значи – слободну женску личност.

*Радомир Путник*

# ДИЈАЛОШКИ ОБРТИ

Никола Станишић (1994, Вршац) ново је име у области наше драмске књижевности. За драму *Сузе Светог Лаврентија* добио је награду „Слободан Стојановић" 2018. године. У образложењу жирија, у коме су били Драгана Бошковић, позоришни критичар, Срђан Кољевић, драматург и Вукица Стругар, новинар на сектору Позориште, стоји да дело Николе Станишића *Сузе Светог Лаврентија* поседује „завидан квалитет драмског писања, као и асоцијације и метафоре, сценску поезију које су уткане у ову сценску причу. Писан добрим драмским дијалогом, специфичним језиком, с обзиром на остраност, са којом рачуна, овај текст је, сматра жири, најближи поетици, коју је стварао, неговао и поклањао својим гледаоцима и читаоцима сам Слободан Стојановић, писац са ретким даром за поетско и емотивно драмско писмо."

Никола Станишић:
*Сузе Светог Лаврентија*
Народна библиотека „Илија М. Петровић", Пожаревац, 2019.

У комаду Николе Станишића појављују се три лица. Девојка, Младић и Човек у белом мантилу, али, показаће се током развоја драмске приче, овај потоњи је епизодиста са функцијом, док су Младић и Девојка личности које плету дијалошке партије са неочекиваним обртима. Одабравши као основну тему дијалога драмских јунака причу о убици који лишава живота рињокосе девојке, писац Никола Станишић полазиште налази у нашој садашњици у којој сваки таблоид, који држи до себе, има развијену црну хронику у којој се новинари наслађују стварним или измишљеним убиствима или насиљем сваке врсте. Реч је, дакле, о убици који бира за жртве одређен тип девојака, а који, као какав колекционар, сакупља разлоге који су га навели да почини злочине. Тако и Џони, кога већ на самом почетку драме препознајемо као убицу, предузима дијалошку акцију не би ли своју наредну жртву, Сару, постепено психолошки припремио за својеврсну иницијацију, али ни Сара није наивка иако све време настоји да оствари такву слику о себи, па се њихово дијалошко надметање постепено претвара у надгорњавање и мудровање о општим темама живота. У тој дијалошкој утакмици, они мењају улоге, описују хипотетичка стања жртве и убице, да би се, потом, вратили почетку и започели причу са другачијим током. Тада ће се испоставити да је Сара новинарка, да је амбициозна, али да из једне не тако давне љубавне авантуре носи управо

Џонијево дете. И када читалац драме помисли да је писац, напокон, искористио све могуће варијације дијалошког дуела, Никола Станишић ће, као вешт драматичар, понудити нови драмски обрт и приказати нам да је све што смо гледали само плод лечења хипнозом које над Џонијем спроводи онај епизодни лик, Човек у белом.

Драма *Сузе Светог Лаврентија* најављује нам драмског писца од кога можемо очекивати сложенија и значењима богатија драмска штива. Дакако, да би се писац развијао неопходно је да се његови драмски текстови играју на нашим сценама. Искуство досадашњих добитника награде „Слободан Стојановић" – а пре Станишића било их је деветоро – у томе смислу није позитивно; колико је познато још увек ни један награђени текст, нажалост, није изведен. Остаје нада и Николи Станишићу и другим награђеним ауторима, да ће, ипак, једном, и њихове драме доживети сценску премијеру.

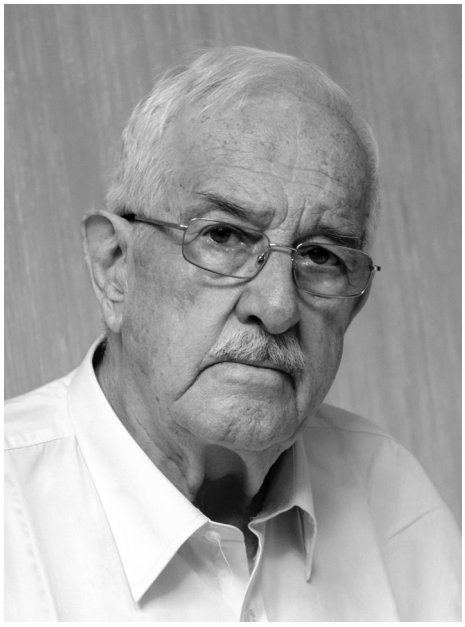
# IN MEMORIAM

## МИОДРАГ РАДОВАНОВИЋ
## (1929 – 2019)

## БОРКА ПАВИЋЕВИЋ
## (1947 – 2019)

## ЗОРАН ХРИСТИЋ
## (1938 – 2019)

## ЖИВОРАД ЖАК КУКИЋ
## (1933–2019)



# МИОДРАГ РАДОВАНОВИЋ (1929 – 2019)

Кад је Министарство културе 2007. године донело одлуку да истакнутим уметницима додели националне пензије, Миодраг Радовановић је био међу онима које је његова матична кућа, Југословенско драмско позориште међу првима предложило. Мргуд – не знам да га је ико из позоришта ословљавао „Миодраже", него увек по надимку, Мргуд (надимак му и није пристајао, али је надишао своје значење и трајно се везао уз његов ведри лик) – Мргуд је изашао у сусрет Позоришту, па је у уметнички архив ЈДП донео позамашну грађу о својим улогама, а уз њу, и један калем уплетене врпце, како бисмо све увезали да се пакет не распе. Спојили смо писмо препоруке, његову и грађу која је сачувана у Југословенском драмском, тако да је све било логички и хронолошки прегледно. На крају је остала шарена врпца, а Мргуд је рекао да то треба архиви и – *нек се нађе* – поклонио нам је.

Миодраг Мргуд Радовановић рођен је 20. августа 1929. године у Чачку. У родном граду завршио је основну школу и почео гимназију, пред рат, 1940. године. Школовање је наставио у Крушевцу, а матурирао је у Краљеву 1948.

Још као гимназијалац, 1946, посетио је будуће Југословенско драмско позориште и гледао је Мату Милошевића, не знајући да ће му он једног дана постати професор. Прешао је у Београд, запослио се у Министарству пољопривреде 1949. Али је највише волео позориште, грабио сваку прилику да гледа представе, а и уписао се на Академију за позориште, радио, филм и ТВ – управо у класи проф. Мате Милошевића. Упоредо са студијама глуме, од 1953, учествовао је на пробама и први пут стао на сцену ЈДП у представи *Ромео и Јулија* Вилијама Шекспира и редитеља Мате Милошевића. Играо је Стражара. Но, већ као апсолвент глуме примљен је у стални ангажман 1955. Из ансамбла ЈДП отишао је у пензију 1. јануара 1994.

Мргуд је знао да за стални ансамбл каже *стајаћа војска*. И он је заиста био одан позоришту, пре свега Југословенском драмском, одан позоришној уметности, својој улози, комаду, писцу. Као врхунском професионалцу, често су му поверавали улоге покретача радње, у којима се одлично сналазио, али је он осмишљено и тачно играо сваки лик, па макар и најмањи. Налазио је невероватна, ситна средства, и износио ликове кристално јасне. Одликовала га је права глумачка интелигенција, ако се тако може рећи. Притом, играо је гипко, и стасом и гласом, чинило се, непресушном енергијом. Колико год детаљан и прецизан, Мргуд је пре свега био глумац савременог израза, брз попут овог нашег времена, без вишка емоција, без патетичности, уз њега сцена никад није мировала нити била досадна. Умео је једнако уверљиво да одигра импресарија Ђагиљева заљубљеног у Нижинског и каквог патријархалног, pater familiasa, некадашњег логораша (*Небески одред*) или академика који је вешто забашурио своју ратну и поратну прошлост (*Скакавци*).

Познато је било да је Мргуд био човек комунистичког режима. Али кад су га једном упитали, шта

ће бити с њим једном, кад „оде" тај систем, узвратио је самоуверено – *ништа се неће променити, ја сам генерал глуме*.

Само на сцени ЈДП одиграо је преко сто улога, јер је наставио да ради и пошто је отишао у пензију. Играо је у дуговечним представама као што су *Скакавци* Биљане Србљановић у режији Дејана Мијача, Шекспиров *Млетачки трговац*, или *Тако је морало бити* у режији Егона Савина.

Осим у ЈДП, Мргуд је остварио запажену улогу у Београдском драмском позоришту (као Џо Келер у представи *Сви моји синови* Артура Милера, у режији Димитрија Јовановића), а играо је и у Атељеу 212, Звездара театру, Народном позоришту у Београду, Мадленијануму, Позоришту „Модерна гаража", Позоришту Славија, Академском позоришту, као и преко петсто улога на радију.

Играо је у ТВ серијама и филмовима, а за улогу Шицера у филму *Салаш у Малом риту* добио је Сребрну арену у Пули, Велику повељу у Нишу и проглашен Глумцем године по мишљењу читалаца *ТВ ревије*. Добитник је Златног ловор-вјенца Фестивала МЕСС, Вукове награде, Награде „Раша Плаовић", „Ардалион", а ЈДП му је неколико пута доделило Годишњу награду.

Филмске, телевизијске, па и радијске улоге још стварају варку да неког познајемо и да је међу нама. А позоришне улоге, чак и најбоље креације, временом ишчиле... Мргуд је последњи пут стао на сцену у Нушићевом комаду *Тако је морало бити*, као богати трговац Јанковић, 27. фебруара 2018. Чини ми се ипак да није варка – да је Мргуд освојио умеће лакоће која сваку драмску и животну грађу уме да увеже и подари јој јединство, целовит смисао. То је та Мргудова шарена врпца.

Јелена Ковачевић

# БОРКА ПАВИЋЕВИЋ (1947 – 2019)

Када бисмо се ми, студенти који смо већ код славне Павице на билетарници богорадали за улазнице за премијеру, окупили на маленој пјацети испред Атељеа 212, из позоришта би, пробијајући се кроз масу оних с улазницама, изашла Мира Траиловић и, шармантно поздрављајући ВИП госте, упутила нас на службени улаз. Тамо ће се већ, казала би, неко побринути за нас. Тај „Неко" је била Борка Павићевић. Чекала би нас испред улаза за запослене и редовно, без пребројавања, пуштала да уђемо на представу. Усред помаме какву подразумева свака премијера Борка је имала стрпљења да се бави нама. У то доба већ сам је знао, првенствено с телевизијских екрана, али и са разговора вођених на округлим столовима Битефа, на које сам одлазио чак и када претходно не бих видео представу о којој је било говора. На тим округлим столовима сам учио занат а да тога тада нисам био свестан. Између осталог и од Борке. Заправо су моји први контакти с Битефом, осим разуме се представа, и моји најранији утисци о овом фестивалу везани баш за Борку. Мира је била одвећ високо, Ћирилов исувише брз, а Борка је имала стрпљења (и воље) да ми објашњава контекст, упућује ме на одговарајућу литературу, тумачи редитељске приступе и поступке, скреће пажњу на детаље, не крије своја одушевљења (много ређе и разочарања)... Током тих наших разговора (заправо њених монолога), који су се најчешће дешавали у трку, вазда у окружењу фестивалске или премијерске гужве, у атмосфери константно повишене тензије, неретко прекиданих „упадима" многобројних Боркиних пријатеља и познаника, научио сам како се воде разговори у позоришту. Они сувисли, дабоме, јер у таквим приликама су много чешћи они несувисли, куртоазни и испражњени од сваког смисла. Тада сам савладао и Боркин „шифрарник", њен особен систем комуницирања у којем се мисли и идеје непрестано преплићу са замахом руке и изразима лица, у којем се реченица каткад нагло заврши значајним погледом, а промена интонације одређује смисао изговорених речи. Доцније ћу разумети да је то (све) – позориште, а да је Борка заправо аутентично театарска персона.

Покаткад је, управо због оваквог њеног система комуницирања, бивала предметом поспрдних, неукусних па и непристојних коментара овдашњих театарских пресудитеља и власника позоришних истина. Чинило ми се, међутим, да су такве реакције најчешће последица анимозитета дела овдашње јавности према вечитом Боркином бунтовништву, према апартности њене личности, њеном одбијању да се уклопи у шаблоне и задовољи одговарајући „хоризонт очекивања", али и чињенице да Боркин појмовник није пристајао на меру чаршијске варијанте квазиинтелектуалистичког вокабулара. Баратала је, наиме, озбиљним знањем које далеко премашује оквире овдашњих интелектуалних стандарда. А посебно је за неке била иритантна њена спремност да, осим што (паметно) прича, још и – ради. Борка је, наиме, била активиста и пре но што је у смо чули за појам активизма.

Баш због свега тога су је на време препознали

Мира и Јован, те је 1971. године позвали у Атеље. Премда веома млада (у часу када је ступила у „пакао" Атељеа, тада најавангарднијег овдашњег позоришта, Борка је још била студенткиња драматургије), свакако благодарећи и искуству стицаном током студентске побуне 1968, Борка је била спремна – и да форсира одговарајућу репертоарску линију Атељеа, и да буде медијатор у вечитим „ратовима" вођеним између Мире и Јована, и да обавља послове из најширег дијапазона радних задатака које предвиђа радно место драматурга, да неуморно чита, бира и предлаже драмске текстове, дискутује, но и да се уклопи у један од најлегендарнијих и најмоћнијих позоришно-драматуршких трустова мозгова домаћег театарског живота, који су, осим Мире и Јована, чинили Михиз, Боба Селенић, Муци Драшкић, Данило Киш, Мухарем Первић, а којем су се спорадично прикључивали и духовну димензију Атељеа својим присуством и катkад ангажманом обогаћивали најбриљантнији умови сада већ покојног београдског интелектуалног и уметничког живота – сликари, песници, новелисти, критичари, новинари...

Осим у Атељеу, Борка је као драматург сарађивала и с другим театрима ондашње Југославије (Зеница, Сплит, Сарајево, Скопље, Љубљана), писала драматизације романа (*Дупла експозиција* Ласла Вегела, *Неко време у Салцбургу* Јована Ћирилова), а онда се, почетком 80-их година прошлог века, упустила у низ авантура. Позоришних, наравно.

У скадарлијској Пивари основала је „Нову осећајност", примарно театар али и својеврсни културни центар у којем су неки од тадашњих почетника стасавали у будуће велике редитеље и глумце, а они већ афирмисани аутори започињали нове стваралачке циклусе. Након „Нове осећајности" уследиће, од 1984. године, нови пројекти – „Годо фест" и КПГТ с Љубишом Ристићем, Надом Кокотовић, Радетом Шербеџијом и Миодрагом Кривокапићем. Учествовала је Борка и у креирању славног „Шекспир феста" који ће од 1985. у наредних неколико година постати родно место серије фестивала који су преобликовали Суботицу и од овог града и његове околине начинили – театар. Искуства из неинституционалног позоришта затим је одлучила да примени у уметничком руковођењу једне институције – Београдског драмског позоришта у које долази 1991. Побунивши се против престоничке лењости која је театар на Црвеном крсту упорно детерминисала као приградско позориште, Борка је у рекордном року успела да овај део Београда пресели у строги центар, а да од класичних наслова булеварског театра или сенки некадашње драмске авангарде начини атрактиван репертоар. Али и да у Београд доведе редитеље, глумце, сценографе, костимографе, кореографе и остале позоришне ствараоце и сараднике из свих крајева Југославије, те афирмише тезу о Београду као велеграду који истински кореспондира са светом. Успела је, али се и уверила да су институције незасити ждерачи енергије. Имала ју је Борка, али је решила да је троши на друге ствари. Наравно, опет позоришне. А и времена су (наново) постала оловна. Тада је основала Центар за културну деконтаминацију.

Од Павиљона „Вељковић", повише Славије, начинила је Борка прибежиште бунтовника, налик оном које је некоћ представљао Атеље као стециште слободоумног мишљења, мултикултурни центар попут „Нове осећајности", отворени простор за уметнике са свих страна света, какво је у њено доба било Београдско драмско позориште, неинституционални театар који се брани од стварности и у исти мах је напада властитом креативном енергијом, баш као што су то чинили пројекти КПГТ-а, а Боркин Центар је постао и мали али значајни партнер Битефа, чији део Борка никада није престала да буде.

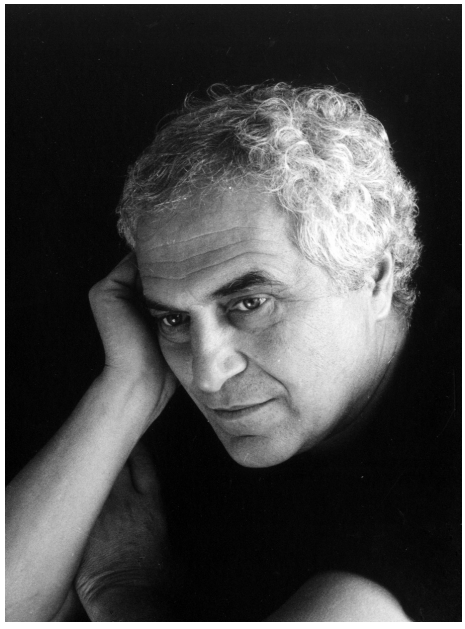
Истовремено, Павиљон је постао и простор где се одржавају друштвено ангажоване дискусије, где се слика о свету сударa са сликом света, где се гласно говори о ономе о чему се прегласно ћути. И све се то са трибина, изложби, перформанса, књижевних вечери непрестано и упорно преливало у позоришне представе, а оне су одатле, из Центра за културну деконтаминацију, одлазиле пут света, на фестивале и иностранa гостовања, понекад и на београдске улице, где су игране пред полицијским кордонима.

Када бих јој са становишта својих искустава стицаних у театарским институцијама замерао што пред-

ставе њеног Центра, нарочито оне које су уметничком снагом надилазиле „преки налог времена“, нису дуговечније, само би ме тужно погледала и уздахнула. У ту врсту расправа просто није имала ни воље ни снаге да се упушта, можда се и чудећи како је могуће да не разумем у каквим су околностима те њене продукције настајале и живеле.

Иако су поводом њеног одласка изговорене и написане многе тачне, лепе, дирљиве и потресне речи, прича о Борки Павићевић није окончана. Нема сумње да ћемо је и убудуће цитирати, али и да ће многима Боркин ангажман (не једино позоришни) бити значајна инспирација. Отуда је у поднаслову сећања на Борку Светислав Јованов, њен пријатељ и колега, с разлогом и тачно написао: „Борка Павићевић, 1947 – 2019, и даље...“.

Александар Милосављевић



# ЗОРАН ХРИСТИЋ (1938 – 2019)

Био је enfant terible наше музике, вечити необуздани дечак, луцидни шармер и боем, талентован стваралац.

Рођени Београђанин, од богатих родитеља који су купили клавир још док никоме није требао, од малена је показивао надареност за музику и од малена компоновао. Студирао је композицију у Милану и у Београду (на Музичкој академији у класи Станојла Рајичића) и рано се сусрео са авангардом пољске школе веома утицајном на читав низ наших композитора његове генерације. Иако су прве озбиљније композиције укључивале многе авангардне поступке, он никада није писао „за себе" и одувек је жзелео да комуницира са публиком.

Када су га питали о одрастању, говорио је да је то била кафана Каленић, то су били његови универзитети.

Писао је брзо и на мах, увек притиснут роковима, обећањима датим и у магновењу, Био је неумерен у сваком погледу. Наочит, елоквентан, љубимац публике, посебно жена.

Радећи у Радију, а затим и на Телевизији, као уредник целог програма, имао је своје емисије, залагао се за афирмацију уметничке музике Поседовао је јасан политички став.

Посебан однос неговао је према фолклору и у том смислу покушавао да споји неспојиво, авангардни рукопис и дубоко скривене и утемељене фолклорне слојеве. Сви смо били шокирани његовим концертом за крављи рог, виолу и оркестар названом *Завештање* изведеном на Бемусу 1988.

Крављи рог на сцени као да је виолина или флаута или фагот. Не може ни да се замисли да ће се то чути и звучати, да га неће прекрити и загушити звук великог симфонијског оркестра. Један народни инструмент уведен је у симфонијску праксу уз фолклорну мелодику и звук далеких предака. И то није једини пут. Умео је да уплете гусле и као солистички и као оркестарски инструмент

Умео је да изненади, шокира, уздрма учмало слушалачко тело.

Активно је учествовао на Сабору трубача у Гучи и дао велики допринос манифестацији Мокрањчеви дани у Неготину. Пијетет према Стевану Мокрањцу изразио је и у неколико својих композиција.

Писао је небројену музику за позоришне комаде као и за 60 филмова, посебно истичемо музику за Селимовићев роман, адаптиран у драму *Дервиш и смрт*, за Грасов *Лимени добош*.

Нашли смо се једног пре поднева у угодном разговору око његовог односа према Андрићу. Знала сам да је радио музику за *Аникина времена*. али где је то, може ли да се чује, да се види партитура? Ни случајно. Музика исцурила у етар, а партитуре није ни било, није он то стигао ни да запише, снимио је што му је долазило намах... то је прави Зоран. Описивао је он то мени, али ја ништа од тога нисам могла да искористим.

Једно време, седамдесетих и осамдесетих година, био је „дечко који обећава", постао је селектор нашег највећег музичког фестивала Бемуса, а пре и после тога компоновао је бројне мулти уметничке

пројекте за отварање или затварање фестивала. Тако су настале вокално-инструменталне композиције са поетским текстом, кореографијом балета, са режијом, мизансценом, извођене са великим симфонијским оркестром, хоровима, грандиозне у сваком погледу. Нека од ових дела померила су границе жанрова, стилова, границе уметности.

Ту мислимо на оне која су имала највише успеха и која су најдаље одјекнула,

*Родослов* на стихове поеме сељака-песника Србољуба Митића за 5 група по 5 певача, клепетуше, гусле и камерни оркестар. (премијера 1972, фестивал Мермер и звуци, Аранђеловац), хор *Колегијум музикум,* БЕМУС 1972. Исте године када је настао *Родослов* основан је хор *Колегијум музикум* коме је ова композиција била посвећена. Дело је касније визуелизовано.

*Свијету на видику*, ораторијум за троје солиста, женски хор, хор басова, дечји хор, велики дувачки оркестар, ансамбл удараљки и девет гуслара (премијера 1976, на Вуковом сабору диригент Ф. Клинар)

*Мира речи*, кантата на стихове Д. Брајковића, премијера 1977). Дело је специјално писано и изведено на традиционалном концерту уочи првог маја испред Народне скупштине у Београду. Учествовали су сви аматерски хорови Београда, ансамбл Дома гарде, соло баритон и балетски ансамбл.

*У име истине*, есеј за сопран, бас соло, два мешовита хора, дечји хор и велики симфонијски оркестар, на стихове Б. Миљковића и Д. Брајковића (премијера 1978). Мешовити и дечји хор РТБ, мешовити хор ансамбла ЈНА, Симфонијски оркестар РТБ, солисти Р. Смиљанић и М. Чангаловић, диригент О. Данон.

*Песме о слободи*, за дечји хор, мешовити хор, двоје вокалних солиста, два рецитатора, велики дувачки оркестар (премијера 1980), диригент М. Петраш. Поруџбина за отварање Меморијалног комплекса у Чачку. ТВ пренос за целу ЈРТ мрежу.

Писао је многе поруџбине, такозване меморијалне композиције, за важне државне манифестације, рекло би се као државни композитор, што никада није био. Све то је звучало импресивно, монументално, са огромним извођачким саставима. Богато у хармонијама, непретерано дисонантно у звуку. Поред Виковог сабора, ту је и музика за крагујевачки октобар. *Цвет слободе*, на стихове Ђ. Радишића, за велики дувачки оркестар, мешовити и дечји хор (премијера 1984), поруџбина за *Велики школски час* у Крагујевцу. Извео га је велики дувачки оркестар са мешовитим хором и дечјим хором, састављеним од 1500 крагујевачких ђака.

Међу изузетним манифестацијама су и Зимске олимпијске игре у Сарајеву 1984. године за чије је отварање компоновао *Југославику*, велику игру за симфонијски оркестар

Посебно место заузима *Корак*, кореораторијум на стихове Б. Миљковића, за пет вокалних солиста, дечји хор, два мешовита хора, велики симфонијски оркестар, народне и електронске инструменте, 18 солиста балета и фолклорни ансамбл. Режија и кореографија М. Мишковић, сцена и костим М. Табачки. Премијера октобра 1980, у Великој дворани Сава центра у част XXI генералне конференције УНЕСКО-а, као и на отварању XII БЕМУС-а. Диригент А. Шурев.

Кореоораторијум је било нешто сасвим ново, жанровски неодређено, спектакуларно, са мешањем стилова, од авангардног до фолклорног, са играчима, плесачима, визуелним ефектима и до тада невиђеним сценским ефектима

Ако би се ипак издвојила једна композиција, као најбоља, најсадржајнија и високе пријемчивости код публике, онда би то био балет *Даринкин дар из* 1974. године чак и ако не следимо професора Бена Арнолда са Кентаки универзитета који је у својој докторској дисертацији уврстио Христићев балет у пет најзначајнијих антиратних остварења насталих у XX веку

*Даринкин дар* је естетизована, хумана, антиратна прича казивана покретима људског тела, еротизована, свевременска.. Изведена, у Аранђеловцу (Мермер и звуци) и у Народном позоришту, на отварању Бемуса исте године.

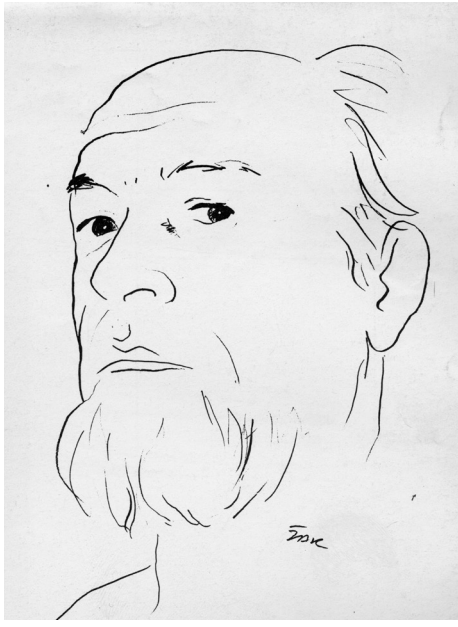
Чудне безначајности узрока умешале су Зорана Христића у садржај завршног поглавља, нажалост, нашој јавности мало познате књиге *Митско у опера ма Бенџамина Бритна* аутора Слободана Лазаревића и Радмиле Пауновић Штајн.

Чувши, тих дана, у младо лето 2014. да Лазаревић и Пауновић Штајн завршавају проблемску студију о Британу, подсетио их је да је он у Лондону (1998) написао дело у славу Бенџамина Британа *Simple Serbia*. О стваралачким поводима и не мањим разлозима настанка овог дела Христић је у том сусрету испричаповедао и ово:

„Од студентских дана почео је мој отпор према конвенционалном звуку који је често иритирао важеће музичке параметре. Спојио сам звук гусле и клавсена у телевизијском балету *Камелеон* (1972), звук крављег рога и великог симфонијског оркестра у делу *Завештање* (1988). А кад сам у врхунској музичкој литератури слушао космички *гаф* Бенџамина Британа у коме цео један став гудачи без гудала – због чега се ваљда и зову гудачи, свирају само прстима, тј. pizzicato, пожелео сам да се Британу захвалим својим скромним делом *Simple Serbia,* у коме прсти додирујући жице доносе звук српске музике."

Христићеве не мање значајне речи овог исказа говоре нам како прошлост у нама буди увек неку свечану нежност. Кроз њу прошлост упечатљиво оживљава. А то је стога што је само стваралаштима, међу којима је и композитор Зоран Христић, подарена стваралачка моћ да усталасану слику прошлости удену у ново време и да оно, тако продубљено проговори одјеком новог смисла.

Бранка Радовић



# ЖИВОРАД ЖАК КУКИЋ (1933–2019)

Упознала сам Жака Кукића на Факултету драмских уметности 1975. Предавао нам је Сценографију и технику сцене, 2 године. Сећам се завршног испита. Полагали смо у учионици са огромним столовима у филмском делу факултета. Дао нам је исти тлоцрт хипотетичке сценографије, у ћошку празне папирчине, величине позоришног плаката и рекао да ту применимо знање које смо стекли на часовима и средњошколско знање из техничког цртања. И да по том тлоцрту подигнемо косу пројекцију, за представу по личном избору. Тлоцрт је био исти за све, али из њега су се могле смислити разне сцене за трагедије, комедије, драме… како ко жели. Јасно, са обавезом да поштујемо све законитости сцене. Свако од нас, када заврши рад, морао је доћи у кабинет да образложи и одбрани своју идеју. Зашто баш тај комад у том декору? Где су улази и колико их има? Ако подигнемо ове степенице до пасареле, а знамо колико је степеник висок, онда ћемо знати и да ли испод пасареле може да прође глумац. Ако стубове подигнемо до пуне висине, онда морамо знати да ли су дорски, јонски или неки трећи, колико су високи и зашто се налазе нпр. у Антигони или у Цару Едипу. Да ли су платформе лево и десно исте висине или нису и зашто? Ово овде је можда нека гробница, али може бити чак и кревет, овде је можда неки камен, или је то престо? Остраг је, каква завеса? Или сликани рикванд? Какав бисмо мизансцен режирали у том декору?

"Чекам вас у кабинету до 8 увече" - рече и утече.

Било је тек подне "Збиља мисли да смо везери. Шта да радимо 8 сати?" мислим ја, али момци почеше шапатом да псују. Било нас је четворо. Двојица са моје класе и један са претходне који је пренео испит. Сви смо били завршили гимназију и већ смо студирали понешто, а један је ишао у техничку школу, те је био у предности што се тиче тог цртања. Сви су знали шта би режирали. Један Шилерове *Разбојнике*, а двојица *Дон Жуана*, кога су сви момци обожавали радо се идентификујући са њим. Без аргумената, наравно. Ја, Аристофанову *Лизистрату*. Сећала сам се како се диже коса пројекција, која иначе служи томе да би и људи који не знају да сликају ипак умели нацртати цртеж који има бар неку дубину и перспективу. Цртали смо оловком, ни близу тако прецизно као на техничком, али! Генијалци ни то нису знали, или су фолирали, па су ме стално прекидали, запиткивали тражили да им само ово мало средим. Или све. Колико је газиште степеника, јел може да се мачује око стубова, да ли би то могла бити црква? На концу испаде лакше да им нацртам све, него да им објашњавам како да то сами ураде, па сам остала последња и стигла у кабинет тек око 19.30. Жак се направио да нас није провалио, него вели: "Шта вам ради тај Беловић кад сви имате исту руку? А ја мислио да он не зна да црта." Белка збиља није умео цртати, што ја пређутим. Одбраним своју идеју и добијем 10.

На портирници, нађемо поруку да ме колеге чекају у Коларцу на прослави испита. "Нису могли да те сачекају овде?" упита професор Кукић и отвори ми очи. Тако престанем да им правим шеме за мачевање

и костиме, и да им кућам пројекте. Спасио ме Жак!

Схватила сам да се одлично разумемо, да мислимо слично и радо сам га позвала на сарадњу, чим сам се докопала већег професионалног театра. Радили смо прво Нушићев *Свет* у Хрватском народном казалишту у Осијеку. Направио је живахну сценографију, која је уместо предње завесе имала прозорску, окачену на огромну гарнишну и хулахопове, кроз коју је клинка гађала публику, зрнима жита, док је задњи прозор растао што су им се више странци мешали у живот, а клатно сата је обарало госте. Девојачке хаљине су се подешавале према захтевима саветодавки. Лудо смо се забавили. И публика!

После ми је за *Слике жалосних доживљаја* Д. Лесковар направио велику симултану сцену, само са крупном реквизитом, а уместо кулиса тек неке назнаке. Управа ме спопадала да избацим тај декор, јер нису знали како ће изгледати под светлом. Таман посла! Жак је лично обишао целу Славонију да нађе мали стари дрвени разбој. Себи је, као сувенир, купио везени пешкир на коме је био златновез "Усташком поглавнику" и причао ми како је задобио поверење домаћице која му је то продала. Смејали смо се, ко би знао...

Управа ХНК се јавно кладила да нико неће да гледа трећи чин јер је представа трајала 3 сата и изгубили су опкладу. Сви су остали до краја, испао је тријумф. Ипак су ми идући пут рекли "Не доводи нам стално те Београђане." и послали ме у Загреб да бирам сараднике!?!

После смо Жак и ја скупа радили још десетак представа: Ажаров *Псеудо* у Отвореном позоришту ДК Студентски град (које више не постоји), *Скидање за фини свет* на вечерњој сцени Позоришта Душко Радовић, *Материна маза или Принц од ливингрума* у Дечијем позоришту Крагујевац, *Хогара страшног* у Бошку Бухи... Сваки је декор био другачији, апсолутно функционалан и потпуно примерен представи. Није било "сценографског рукописа" као што ни ја нисам волела "редитељски рукопис". Сматрали смо да је дело важније од аутора.

Једном сам га питала шта мисли о овој новој моди где глумци стоје пред микрофонима и декламују, а он се насмејао "Ни то није ништа ново. Још сам радио у телевизији кад је Мира оснивала Атеље. Нису још били ни у Борби него на радију, тамо у Македонској. Звала ме да јој направим неки декор. Дођем, а тамо испред црне завесе стоје све сами горогани, Раша Плаовић и такви, а рецитују неку класику. Одгледам то и кажем Траиловићки: - Ово вам је стилски чисто са тим црним завесама, декор би вам само сметао. И рекао бих још ситницу ако дозвољавате (она дозволи). Кад су већ за микрофонима нема потребе да се криве и праве као неки визуелни контакт. Преко микрофона је довољан вербални, овако је мало смешно. Не знам да ли је прихватила, нисам био на премијери, али она је била отворена за сугестије. И заправо је више волела да режира живот око позоришта, него на сцени…"

Био је бескрајно талентован, тачан, отворен, храбар, јасан и директан. Није зазирао ни од моћи ни од ауторитета, опуштен и сигуран у себе, а такви су увек јако ретки. Ништа на свету није било лакше него договорити се са њим. Наше се цело дружење сводило на професионално. Познавала сам му све три жене, обе кћери и полусестру, он је познавао моје родитеље, био је мамин вршњак, неке моје момке и ћерку, али смо ми јако ретко причали о приватним стварима, увек о театру, уметности и занимљивостима. И увек је било забавно, и лежерно, никад досадно! Ко би рекао да је профа универзитета, а пуне две деценије био је шеф катедре за сценографију! Затим заслужни уметник…

Касно сам открила да је он најбоље друштво за премијере (које иначе не волим јер после сви лажу. Завиде, а љубе се и смешкају сасвим фалш, чак се и не трудећи да буду уверљиви.) Имали смо идентичан осећај за бежанију од досаде и увек бисмо се сложили око тога да ли побећи у кафану, или кући.

За изложбу *Прозори* писала сам најаву. Тада сам открила да му сасвим одговара његово пуно име **Живорад, јер живо ради и радо живи!** Ништа боље нисам смислила до данас.

Кад је, последње године, престао да излази из куће чак и на брод, због ослабљеног вида и слуха, одлазила сам у Блок 45 да га посетим. Ретко… али смо

се често чули телефоном. И тада је био ведар, није се жалио, нити се бојао. Говорио је: "Нисам ја први што је остарио. Све сам решио. Одавно уплаћујем кремацију. Кад затреба доћи ће по мене и никоме нећу направити проблем. Сахране неће бити. Мама ми је говорила: - Кад умрем никоме немој да јављаш! Нећу да тугују пријатељи који су ме волели, ни да сеире они који ме нису волели! И ја никоме нисам јавио! "

Причала сам му шта лепо читам, казао је "Читај док можеш!"

Задњи пут смо се видели кад ме је звао на пасуљ јер сам се случајно пожалила да не могу да га кувам само за себе. Он га је скувао за мене, као и увек одлично! Још ми је спаковао да понесем кући, за после…

(У трамвај је ушла нека жена, плачући да три дана није нахранила децу и замало да јој дам тај пасуљ, али ми је то некако изгледало као издаја, грех… Па јој дадох нешто пара. Погледала ме је као да сам јој стварно нахранила децу… Страшно сам се растужила. Раније код нас није било људи који немају чиме да нахране децу… Не могу то да поднесем!)

Последњих месеци чули бисмо се само кад смо имали неки добар штос. Све је теже било наћи такав безазлен и леп виц. Недавно зовем, не јавља се… Осетим некако да нам је онај пасуљ био последњи. Звала сам му ћерку, рекла је да није ништа и дала ми број болнице где ми нису рекли ништа, јер му нисам ништа. Пријатељи се не рачунају. Само блиску родбину пустиће у посету... Не сетим се да слажем да сам му сестра, никад се не сетим лажи, кад треба!

Сутрадан ми је један пријатељ, иначе сасвим непознат човек, послао "саучешће за Жака". Питам, одакле зна да смо пријатељи. Рече да је прочитао причу и није могао да је заборави. На свом фб профилу имам албум Приче о Жаку, сад ми је жао што их нисам више забележила.

И ево, пишем ово, знам шта пишем и зашто, а стално хоћу да га позовем и испричам како не умем да напишем ни поштени ин меморијам и да ми он каже кроз смех: - Па кад си плавуша!

Мирјана Ојданић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

**ТЕАТРОН** : часопис за позоришну уметност / главни уредник Радомир Путник ; одговорни уредник Момчило Ковачевић. - 1974, бр. 1- . - Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1974- (Београд: Службени гласник). - 23 cm

Два пута годишње.
ISSN 0351-7500 = Teatron
COBISS.SR-ID 28940551

## 53. БИТЕФ

Овогодишњи програм Битефа је био веома добар, најбољи у последњем низу година, зато што је донео спој чврстог концепта и квалитетних представа. То у последњих неколико година није увек био случај, јер су концепти надвладали уметничке вредности самих дела. Такође, овај пут је пронађен добар баланс између битефовске експерименталности и врхунског редитељског позоришта, чије су поетике неговане на авангардном наслеђу постајући мејнстрим данашњег светског театра. Наша публика је имала заиста драгоцене прилике да види дела најбољих европских редитеља.

Ана Тасић

www.mpus.org.rs