ТЕАТРОН

190
193

часопис за позоришну уметност



ТЕАТРОЛОГИЈА

Јелена Перић

Милица Новковић: прва добитница Стеријине награде

Весна Крчмар

Чаробњак сцене - 40 година од смрти Виктора Старчића

ИСТРАЖИВАЊА

Горан Гаврић

Музејски театар

ДРАМА

Зорица Симовић

Анастас

МИЛИЦА НОВКОВИЋ - ПРВА ДОБИТНИЦА СТЕРИЈИНЕ НАГРАДЕ

Доминантне теме Милице Новковић како у њеном комаду првенцу, а испоставиће се касније и у њеним потоњим комадима, јесу теме рађања, љубави и смрти посматране у непрекидном преплитању. У *Камену за под главу* ауторка своје јунаке слика ван сваког клишеа. Њени јунаци су њени земљаци из родне Рашке, људи и менталитет који најбоље познаје. Она познаје њихове карактере и судбине и успела је да изгради једну слојевиту и сложену драму, сирову и опору причу из живота патријархалног сељака навиклог на тежачки живот и непрекидну муку и борбу. Свако понаособ у овој драми носи неко своје проклетство, неки свој крст, неку своју коб. (...) Ова драма би се могла окарактерисати као трагедија поднебља, а догађај који саопштава има пре свега смислен садржај; има почетак, средину и крај. Иако пише о ишчезавању једног начина живота и посебног погледа на свет, у њеном остварењу постоји и један дубљи , симболични слој, скривен испод реалног. То је поетски слој прожет фолклорном митологијом, који бисмо могли да подведемо под термин метафизички реализам. Ауторка посебно у судбини појединца испитује однос према чину рођења и чину смрти, јер управо страх од смрти и жеља за животом је оно што највише мучи човека. Као централни мотив у овој драми издвојили бисмо чежњу за смрћу насупрот које стоји чежња за љубављу.

Јелена Перић

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

190/193

2020

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 190/193
Година XLIV
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 јула 2020.

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

Часопис Театрон финансира
Министарство културе и информисања
Владе Републике Србије

Ово дело је лиценцирано
Creative Commons лиценцом



САДРЖАЈ

УВОДНИК 5

НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Зорица Симовић, *Анастас* 7

Милош М. Радовић, *Анастас - драматуршки коментар* 20

Биографија Зорице Симовић 24

ФЕСТИВАЛИ

Ана Тасић, *Онлајн позориште у доба короне* 25

ТЕАТРОЛОГИЈА

Јелена Перић, *Милица Новковић: прва добитница Стеријине награде* 35

Зоран Т. Јовановић, *Позориште у служби здравственог просвећивања* 39

Немања Савковић, *Редитељско стваралаштво Предрага Бајчетића* 51

Весна Крчмар, *Чаробњак сцене* 64

Драгана Чолић Биљановски, *Бити слободан* 74

Ана Миловановић, *Однос глумачки анимиране лутке и глумца у драмском стваралаштву за децу* 83

Александар Новаковић, *Пољаци и Руси у драмама Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића* 89

Милена Кулић, *„Дундо Мароје": један студентски задатак* 95

ИСТРАЖИВАЊА

Горан Гаврић, *Музејски театар и интегрисање музејског у позоришни простор* 103

БАЛЕТСКА УМЕТНОСТ

Бранкица Кнежевић, *Поетика класичног балета* 117

ТЕОРИЈА ДРАМЕ

Милан Буњевац, *Антички мит и модерна драма* 123

Томислав Иричанин, *Нормативно-догматска драмска форма: Корнеј и Расин* 127

ИЗ РАДА МПУС

Судбина која траје - трибина поводом 50 година забране представе „Кад су цветале тикве“ 133

Александра Милошевић, *Глумачке породице II* 148

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Весна Крчмар, *Бесмртне Федоове комедије* 151

Јелена Перић, *Наша деца и божији људи* 156

Радомир Путник, *Добродошла књига* 158

Радомир Путник, *Историја алтернативе* 160

IN MEMORIAM

Зоран Т. Јовановић, *Зоран Ранкић (1935-2019)* 164

Александар Ђаја, *Десимир Деско Станојевић (1950-2020)* 167

Јелица Стевановић, *Олга Марковић (1950-2020)* 170

Бранкица Кнежевић, *Лидија Пилипенко (1938-2020)* 172

Александар Милосављевић, *Милија Вуковић (1947-2020)* 174

УВОДНИК

У вашим рукама, поштовани читаоци, налази се четвороброј *Театрона*. Ово изнуђено решење – да редакција обједини четири свеске Театрона у једну – настало је као неизбежна последица пандемије вируса Covid 19; као што је познато, ова пошаст планетарног обима и домета, битно је утицала на наше животе и умногоме ограничила па и угрозила све облике људске делатности – од привреде до културе. Последице епидемије није могуће одмах сагледати до краја, али у тренутку када овај четвороброј *Театрона* одлази у штампу, извесно је да ће се финансијска средства намењена за рад институција из области културе и уметности делимично преусмерити за потребе одбране од корона вируса, па је ова неминовност условила и овогодишњи план рада *Театрона*, омогућивши објављивање четвороброја.

Суочена са овим ограничењем, редакција Театрона припремила је овогодишњу свеску, настојећи да задржи све важне рубрике које су током минулих седам година, колико редакција Театрона ради у овом саставу, формирале целовиту слику о часопису.

Театрон је публикација посвећена позоришној уметности. Из ове одреднице произилазе и обавезе *Театрона* да континуирано прати сва подручја театарског деловања, како у области савременог стваралаштва, тако и у подручју историје и теорије позоришта. И овај четвороброј тако је компонован да, у мери коју су одредили расположиви простор и материјална средства, одговори постављеним захтевима.

С обзиром на значајне промене у текућем позоришном животу – неиграње представа, одлагање значајних позоришних фестивала – *Театрон* огледом Ане Тасић реагује на нови облик презентације снимљених представа који је заменио основни облик узајамног деловања глумаца на гледаоце и обрнуто, па је обновљен некада популаран начин представљања представа преко телевизијских канала или разних медијских портала. Нови драмски текст Зорице Симовић употпуњује увид у савремено драмско стваралаштво.

Доминантан простор у часопису добила је рубрика Театрологија која је посвећена догађајима, појавама и личностима из историје српске драмске књижевности и позоришта.

Такође, теоријско промишљање театарске уметности, знатно је употпунило наша сазнања из ове области.

Посебну пажњу, поштовани читаоци, скрећем вам на рубрику Из рада МПУС, где је објављен цео разговор, вођен 2. децембра 2019. у Музеју позоришне уметности Србије, посвећен обележавању педесетогодишњице забране представе *Кад су цветале тикве* писца Драгослава Михаиловића у режији Боре Драшковића и извођењу ансамбла ЈДП-а; ова забрањена представа извршила је велики утицај на развој српског позоришта, супротстављајући се политичком догматизму и једноумљу, а залажући се за право уметности да критички реагује на политичке и сваке друге притиске.

Четвороброј *Театрона*, како то већ намеће судбина, са тугом и поштовањем опрашта се од преминулих позоришних стваралаца.

Радомир Путник

Зорица Симовић

АНАСТАС

Лица

АНАСТАС ЈОВАНОВИЋ, сликар и фотограф
КОРНЕЛИЈЕ СТАНКОВИЋ, композитор, неми слушалац за клавиром, разговара само музиком

Гласови који певају:
Љубица Обреновић
Јулија Обреновић

1. СЦЕНА
ПЕСМА

(Празан, недефинисан простор на оном свету. Свуда је немарно простртo много црвеног броката. Старински фотоапарат на ногарима и клавир. На клавиру чаша рујног вина. КОРНЕЛИЈЕ свира мелодију песме „Што се боре мисли моје"...
АНАСТАС лежи на поду покривен брокатом, испод главе му је мапа са цртежима, поред ње – чаша белог вина... Кад зачује песму, као да се расани из кратког дремежа , седа на под, узима чашу.)

АНАСТАС

Подижем ову чашу за све ненаписане драме... И њихове јунаке!
Знам да ти је рекао да се та песма односи на неку бившу, неважну везу... А шта мислиш зашто? Зато, драги мој, што је Кнез, иначе истинољубив, намерно ширио ту нетачност...
Желео је да скрије прави извор своје расположености, а да истовремено његов крик допре до самога неба. Или можда до ње? Да је преобрази и преокрене јој смер...
Стално му је измицала. Знао је како свет на то гледа, Истовремено тражио је дозволу од свога разума да је такву, баш такву воли...
Сећам се тачно тренутка када си га питао да ти одобри да компонујеш те стихове...
Да, да, памти Настас! ... Концерт у сали „Српске круне"... Један од оних најсјајнијих, као да си у Бечу... . Свирао си највише Листа и Шопена на новом гласовиру... Жене конзула и министара одевене у тоалете из Париза и Бјене, а Јулија у српској свечаној ношњи...
Кнез ти је дао песму уз ону напомену да ју је написао давно, да се односи на жену која му више ни у сећању не борави...
А било је, пријатељу, сасвим, сасвим друкчије...
Кад је основао Дом за с ума сишавше, оно што су после назвали „Лаза Лазаревић", коме ли је тамо припремао место ?
Свако од нас био је понекад кандидат...
Ја сам се кандидовао за ту болницу понекад распет између старог и младог господара. Између Милоша који ме је школовао и Михаила који ми је био више него брат.
Срећа да је постојао Дом за с ума сишавше! За сваки случај.

2. СЦЕНА
МИЛОШ

Сада ћу ти открити најчуванију тајну мога старог добротвора. Крио ју је као змија ноге. Свако би се разметао њоме, а он ју је крио.
Крио ју је са разлога сталне провере свих својих секретара, писара и преводилаца.
Али да бисмо до ње дошли, то јест, да би ти, пријатељу Корнелије, закључак извео сам, поставићу ти неколико питања.

(АНАСТАС из своје мапе вади листове са краснописаним словима.)

Питање под А: Да ли је Милош био домишљат?
Изузетно. Као што сви знамо.
Под Б: Да ли је Милош био богат?
Ако којим случајем и није био баш најбогатији човек Европе, а оно је био међу неколицином најбогатијих. Имао је концесије на руднике соли у Влашкој и монопол над продајом читавим током Дунава. Од куд му то када је рођен у сиротињи? Од покојног полубрата Милана који се бавио међународном трговином са једним моћним Турчином из Бруснице.
Држао је новац у аустријским и руским банкама и стално контролисао стање камата...
Ма и онај Берат о наслеђивању кнежевске титуле купио је од Султана са двеста килограма злата... Тако Вук записа.
В: Од чега се обогатио капетан Миша Анастасијевић?
Е па од превожења дереглијама и од продаје те соли диљем Европе! Највише!
Г: Да ли је Милош још као младић, на самом прелазу 18. у 19. век, радећи као марвени трговац код свога писменог полубрата, посећивао Дубровник, Задар,

Трст и Венецију? Да ли је том приликом морао савладати пословне вештине у међународној трговини?
Морао је. Читао је трукована слова латинска, а Вук га је у Црнући учио да чита ћирилицу Саве Мркаља коју је сам усавршио.
Ем промућуран ем видео света. Ем се оженио из Вукомановића који су сви били писмени. Љубичин брат је учио арапски у Сарајеву и радио као преводилац Турцима.
Идемо даље: Д.
Да ли је господар деветнаест година изгнанства провео по европским престоницама од Петрограда до Лондона у најпробранијем владарском друштву, окупљајући око себе најобразованије људе тога доба? Да ли су лични учитељи сина му Михаила били универзитетски професори Јакоб Грим и Леополд Ранке?
Јесу!
Под Ђ: Да ли је господар био у љубавним везама чак и са глумицама Бург театра?
Јесте.
Да ли је онда логично да један проницљиви младић који је толико света прошао и свуда се лепо снашао, који је упознао више европског племства можда од било ког аристократе тога доба, а за пратиоца и преводиоца поред себе имао реформатора српског писма, да ли је могућно да такав човек не научи тих тридесет знакова – да остане неписмен?
Одговор је само један.
Читао је трукована слова. Није писао.
Признао је да зна само да се потпише али ни то није хтео да ради него је дао да му његов потпис урежу на печат.
Читали су му и писали. Преводили чланке из стране штампе. Понекад му је један преводилац контролисао другог.
Бајаги неписмен, контролисао их је а да они то никада нису сазнали.
Имао је у Бечу два секретара који су му писали писма, а шта мислиш, да ли су му они писали и љубавна писма глумицама? Нееееее! То је радио специјални секретар за љубавна писма, Ђура Даничић. Он му је та писма писао на немачком и после му преводио одговоре.
Подстицао је књаз приче о себи као о кнезу аналфабети како би из прикрајка проверавао све и свакога.
Зато је мало и сам крив што још има оних који се питају – ко је наговорио књаза да сагради прву наменску зграду позоришта у Крагујевцу о чему је лепе записе оставио Јоаким. Заборављају да је Милош Теодоровић још у младости цивилизован свет видео и њиме се надахнуо... У опису Милошеве палате у Крагујевцу Јоаким Вујић помиње галерију царских портрета и библиотеку...
Да ли је таквој личности био потребан наговор за оснивање театра?
Е, да се вратимо ми словима!...
Захваљујући мојој изради слова у словоливници за први буквар, послао ме је на студије сликарства у Беч... Двадесет четири дана кочијом од Земуна до Беча!
Много доцније у Бечу позвао наш Књаз на вечеру великог гурмана, фелдмаршала Јозефа Радецког, за кога кажу да је осмислио бечку шницлу, а на менију – најомиљеније Милошево јело, бели бубрези. На фелдмаршалово питање – какво је то јело, књаз одговара „То су српске печурке.“ „О, мајн Гот, ово је боље од тартуфа!“
А Михаило? Сушта супротност.
Замисли њихов сусрет...

(КОРНЕЛИЈЕ свира валцер.)

3. СЦЕНА
ПРЕДСТАВА

(АНАСТАС изводи КОРНЕЛИЈУ – инсценацију сусрета МИХАИЛА и МИЛОША анимирајући провизорно направљене лутке од црвеног броката.)

АНАСТАС као МИЛОШ

Мијаило! О, Мијаило! Пуковниче! Мањо!

АНАСТАС као МИХАИЛО

Бабо?

АНАСТАС као МИЛОШ
Добро ми дошао, сине!

АНАСТАС као МИХАИЛО
Одавно те нисам сањао...

АНАСТАС као МИЛОШ
Не сањаш ни сада.

АНАСТАС као МИХАИЛО
Како? Зар ниси умро пре осам година?

АНАСТАС као МИЛОШ
Јесам.

АНАСТАС као МИХАИЛО
Како онда не сањам?

АНАСТАС као МИЛОШ
Не сањаш, чедо. Позвао сам те. И дошао си. Мати се противила... Али мени жене никад нису заповедале...

АНАСТАС као МИХАИЛО
Не разумем.

АНАСТАС као МИЛОШ
Наравно. Зато сам те и позвао да ‘итно дођеш јер не разумеш.

АНАСТАС као МИХАИЛО
Шта ја то не разумем?

АНАСТАС као МИЛОШ
Не разумеш да жена не сме да влада владарем!

АНАСТАС као МИХАИЛО
Позвао си ме на други свет?

АНАСТАС као МИЛОШ
Неки га и тако зову.

АНАСТАС као МИХАИЛО
Али мени је било тек 45 година!?

АНАСТАС као МИЛОШ
Довољно.

АНАСТАС као МИХАИЛО
Довољно?! То ми кажеш ти који си живео тридесет пет године више?

АНАСТАС као МИЛОШ
Рећи ћеш ти мени фала!

АНАСТАС као МИХАИЛО
Ти си се наситио земаљских дана, а мени се још живело!

АНАСТАС као МИЛОШ
На срамоту Обреновића!

АНАСТАС као МИХАЈЛО
Ма о чему ти то?

АНАСТАС као МИЛОШ
О белају каквог није било од кад је гавран поцрнео! Па се баш ти нашао паметан да од толиких жена изабереш сестричину!

АНАСТАС као МИХАИЛО
Стао си на пут мојој срећи!

АНАСТАС као МИЛОШ
Да сам то икада ‘тео, не би’ благословио твој брак са Маџарицом и то у време када Маџари ратују против Срба и Арвата! Не би’ спровео онако раскошну свадбу у Бечу! Али оно што ти је Анка закувала, оно би те живог са’ранило! Онда боље и да те нема међу живима!
Не чудим се својеглавој Анки, али шта би Томанији? Да ли је њој сврака памет попила?!

АНАСТАС као МИХАИЛО
Али, шта се заправо догодило? Били смо у Кошутњаку...

АНАСТАС као МИЛОШ

Три роспије исплеле мрежу око племенитог кнеза, то се догодило... Анка је одмах' убијена... А Томанија заждила низбрдо... Ко би се надао да у њеним годинама може онако да трчи! Све петама у дупе....!

АНАСТАС као МИХАИЛО

А Катарина?

АНАСТАС као МИЛОШ

Мало је окрзнута... Не брини за њу...

АНАСТАС као МИХАИЛО

Јадница!

АНАСТАС као МИЛОШ

Родоскрвница!

АНАСТАС као МИХАИЛО

Немој тако...

АНАСТАС као МИЛОШ

Не мислим само на веридбу с тобом...

АНАСТАС као МИХАИЛО

На шта мислиш?

АНАСТАС као МИЛОШ

Удаје се за Блазнавца.

АНАСТАС као МИХАИЛО

Шта је њој Блазнавац?

АНАСТАС као МИЛОШ

Пссссст! Рећи ћу ти али да не чује Љубица...

АНАСТАС као МИХАИЛО

И даље кријеш нешто од ње?

АНАСТАС као МИЛОШ

Ма зна она све, али – зашто да јој кварим сусрет с тобом?... Причаћемо... Бар се овде има времена...Тачније, оно овде не постоји...

АНАСТАС као МИХАИЛО

Ма шта је Катарини Блазнавац?

АНАСТАС као МИЛОШ

Размисли мало. На кога ти личи он? Погледај ме мало боље!

АНАСТАС као МИХАИЛО

Ааааааааах! Лоло стара!

АНАСТАС као МИЛОШ

Ал' чудо једно како се ти ни мало ниси метнуо на мене! Јулија па Јулија! Јулија па Јулија! Јулија па Јулија!

АНАСТАС као МИХАИЛО

Њу и сада волим. Катарина је била само утеха.

АНАСТАС као МИЛОШ

Ниси ти Обреновић, ти си Вукомановића сорта!

АНАСТАС као МИХАИЛО

А ти видео како Турци држе хареме!...

АНАСТАС као МИЛОШ

Миленко је имао 'арем.

АНАСТАС као МИХАИЛО

Стојковић? Прави харем?

АНАСТАС као МИЛОШ

Баш 'арем!

АНАСТАС као МИХАЈЛО

Бабо, ја то први пут чујем!

АНАСТАС као МИЛОШ

А како је било мени када сам први пут чуо за твоју веридбу са Катарином? Јеврему сте кости у гробу превртнули!

АНАСТАС као МИХАИЛО

И... Ни пет ни шест – позовеш сина к себи!!

АНАСТАС као МИЛОШ

Пуцњи су стигли путем озлојеђене браће Радовановић, а ко их је све плаћао, не знамо... Може бити Персида из Пеште. Сврглисмо јој мужа, а она ти је немирне крви... Стално сам повторавао Спаси, Боже, мога заблуделог сина! Не дај да се окаља! Ако сам већ ја био огрезао у греху, не дај да и он посрне! Опамети га , Боже, ил' га к нама доведи!

АНАСТАС као МИХАИЛО

Није ти било жао моје младости?

АНАСТАС као МИЛОШ

Јесте. Али знам да си увек волео само Јулију.
Катарина те не би усрећила, а тај брак би те само обрукао и окренуо народ против тебе. Казали би је л' нам то он из Јевропе доноси нове обичаје? Је л' се то тамо узимају ујак и ћерка сестре од стрица?... Анка би те путем Катарине држала у шаци, она би водила политику, јавно или тајно, не би је могао укротити. Гарантне силе код којих си стекао углед, окренуле би ти леђа. Анка Констатиновић би владала Србијом!

АНАСТАС као МИХАИЛО

Тако мислиш о Анки?

АНАСТАС као МИЛОШ

Него како, Бог да јој душу прости! И својој мајци и ћерки окренула је памет! А и мом шашавом сину! И не да мислим, ја то, Мијаило, знам!
Знао сам све и о Јулији...

(КОРНЕЛИЈЕ засвира „Што се боре мисли моје".)

АНАСТАС као МИХАИЛО

К а д а си ти то сазнао, мој прозорљиви Бабо?

АНАСТАС као МИЛОШ

Сећаш ли се када нам је графица Хуњади придиковала о лековитим бањама за нероткиње по Европи у које мора да води Јулију ради вашег потомства?

АНАСТАС као МИХАИЛО

Сећам се.

АНАСТАС као МИЛОШ

А шта је твој Баба рекао на то?

АНАСТАС као МИХАИЛО

Рекао си
„Наше бање су лековитије".

АНАСТАС као МИЛОШ

Паметном би било доста.

АНАСТАС као МИХАИЛО

О, да могу заборавити све то!

АНАСТАС као МИЛОШ

Овде умине сваки бол...

АНАСТАС као МИЛОШ

Ал' с једне стране ми је и мило. Нека бар један Обреновић буде веран муж! Макар и неверној жени!...
И сад замисли да се такав Бановић Страхиња окаља родоскрвним браком!
Не! И не! Нека бар за једног Обреновића кажу
„Испустио је своју племениту душу!"

АНАСТАС као МИХАИЛО

Спадало био, спадало остао!

АНАСТАС као МИЛОШ

Земаљски ти је живот, синко, као онај наш Шарени конак у Крагујевцу у коме си рођен. Дођеш, коначиш и одеш... И што рекао онај Димитрије звани Доситеј, ваљало би за собом оставити – лепо име...

МИХАИЛО

Где је мати?

АНАСТАС као МИЛОШ

Нака? Ено је**...** Шета пропланцима са свом својом са земље отишавшом децом и пева, пева Љубица...
Као када је оно окупљала жене да преду и везу у

Црнући.. Кад сазна да си и ти овде...

АНАСТАС као МИХАИЛО
Хоће ли се обрадовати или растужити?

АНАСТАС као МИЛОШ
Нема овде туге ни радости... Све је то остало тамо где смо били...

ЉУБИЧИН ГЛАС (*пева):*
Кад запевам ти'о преко села,
Чуо Миле не мож' да вечера.
Певам ти'о свекрва ме слуша
Устај, сине, пева Гаравуша.
Не требају ни паре ни спрема
Доведи је само нек' нам пева*

4.СЦЕНА
ДЕПЕША

Таман заустим да кажем Михаилу, а он почне да хвали Јулишку, те дивно су плесали на светосавском балу, те схватио је колико га воли док су шетали Кошутњаком... И шта сам могао? Чекао сам, чекао, док ми није дозлогрдила учесталост њене преписке и онда му просто једнога дана ставим писмо на сто. Јулијино писмо грофу Аренбергу. Невидљивим начином сам га отворио.
Пре него што сам му ставио писмо на сто, нити сам јео, нити спавао.
Е, сад смо заменили улоге. Сад он нити једе, нити спава.

(АНАСТАС прави од броката лутку-Јулију, ставља јој бисерну огрлицу и обраћа јој се.)

Не знам шта ти је био циљ. Ако си хтела паралелну везу са грофом, имала си је. Прећутно, тајно. Ако си хтела новац, имала си га, кнез ти га је редовно слао и када је знао где си и с ким си!
(*Корнелију*.) После тог светосавског бала 1862, мој кнез – на врхунцу брачне среће, а моја кнегиња... Памет губи!
Седам година трајала је њена тајна веза! И у време меденог месеца на имању Иванка које су добили од Књаза као свадбени дар! Када је младожења мислио да му анђели завиде!
(Обраћа се лутки-Јулији.)
Мало ти је што писма између тебе и грофа лете ли лете у оба смера, већ си му и о т в о р е н у д е п е ш у упутила којом време састанка вашег у Бечу заказујеш! Мораш се видети с њим да не би пресвисла? Мораш бар на трен из своје тамнице на слободу изићи? Од тебе несрећније жене нема! Је л' тако било?...
(*Корнелију*.) Писмо сам после невидљивим начином затворио и послао. Она наставља по своме.
Кнегиња српска депешом коју свако може прочитати, о састанку се договара са неким белосветским грофом што у Трсту чучи и чека!
(*Лутки Јулији*.) А знаш да депеша кроз моје руке мора проћи. Изазиваш ме. Скандал тражиш. Тражиш ђавола!
Кад боље размислим, можда ниси умела свој положај сама да разрешиш, па си намештала фигуре тако да се још неко умеша... Или си се играла игре моћи?
О, мора да је владика Раде, дружећи се с вама у Бечу, о теби спевао оне своје стихове - „Ћуд је женска смијешна работа, стотину ће промијенити вјерах да учини што јој срце жуди!"

(АНАСТАС у бесу покида бисерну огрлицу са лутке која представља Јулију а затим је спусти на под као да је она од сад за њега мртва.)

5. СЦЕНА
УБРЗАЊЕ

Тада су догађаји добили убрзање.
У Италији све већи немири око Гарибалдија, у Грчкој збачен краљ Отон. Енглеска нуди Грчкој Јонска Острва и Крф ако се њен кандидат изабере за владатеља.
Историјом покушавају да кормиларе три цара који су сами себе назвали – Света алијанса! Увек, у сваком

* Записано према певању госпође Олге Красојевић, првакиње изворне групе „Црнућанка"

времену, имаш неки Тријумвират, неку Свету алијансу! Друге велике силе се буне, а не слажу се ни око политике према Америци и Мексику. На самој Порти поново свилени гајтани ушли у моду...
Да су велики били сложни, лако би Србију препустили Турској. Али и мала је Кнежевина постала нека карта у игри. Мала, ама ваљана!

(Куцну се чашама и испију вино.)

Србија је стално у напетом, полуратном стању. Михаило покушава да одржи мир иако га војвођански Срби жестоко подстичу на рат са Турцима.
Огромним прегнућем заснива институције, култивише градове, отвара читалишта, подиже театар!
Наследио је и власт и бригу о земљи и не може је препустити као сламку вихоровима и посветити се само својој жени.
А она, свикла од раније на сву његову пажњу, на бечке, париске, лондонске концерте и балове, на сјај високе класе, у ком су даме Михаила ословљавале са Принц Мишел, Принц Мишел!... Желела је све то и даље и мужа само за себе.
А овде... Блатњаве улице, пуцњава у мраку, сталне чарке између српских пандура и турских низама, догађај на Чукур-чесми, турско бомбардовање, волови на ражњу...
Е, једва сам ту навику печења волова на сваком ћошку избио Београђанима из главе!
Нашу светлу кнегињу отац, мати и браћа покушали су да уразуме јер су, поред осталога, слутили поновни пад у финансијске невоље из којих су се једва ишчупали.
Наша светла кнегиња час оде код грофа Аренберга и одлучи да заувек остане с њим, час дође Михаилу и одлучи да заувек остане с њим...
Па опет оде.
Да би добро размислила о свему, провела је неко време у манастиру.
После централне прославе педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру, када је и орден Таковског крста успостављен, говорила је
„Прослава је била зрачна и зарна. Срби су били тихи у свечаности, радосни у спокојству. Никада то нисам видела, тај вез духовне лепоте на мноштву."
Кнегиња наша коначно се одлучила за свога венчаног мужа. Решила је да заувек остане у Србији. Преломила је.
Али ... Али... Али...
Овога пута, сасвим **супротну одлуку** донео је – принц Мишел.
Прославио је уз њу пола века од устанка, хтео је да народ гледа хармонију кнежевског пара, а онда је испратио Црну Даму.
Поклонио јој је кућу у Бечу и наставио да исплаћује апанажу од 5.500 дуката годишње. Comme toujours, il est tres genereux.
Али је више никада неће видети.

(КОРНЕЛИЈЕ свира „Тишина нема влада свуд.")

6. СЦЕНА
ПОКАЈАЊЕ

Ја сам ти, пријатељу, огрешио душу о Јулију.
Да, да!
Како?
Својим мислима пуним непраштања.
Имао си обичај да кажеш - она је кнезу била све, а он њој – балканска авантура! Поиграла се њиме и одбацила своју играчку!
Ма најтеже је било њој!!

(*Клекне поред лутке Јулије која је већ положена на под.)*

Трудила се колико је могла. Преводила је наше народне приче на мађарски... Сакупљала најлепше узорке веза...
На баловима је носила српску народну ношњу, играла коло...Трудила се.
Али... Карактер је судбина... Што колевка заљуља, то мотика закопа...
Јесте да је Михаило много патио, јесте да је волео само њу, али ... Он је в о л е о !

А она? Она је плутала између два мужа.
(*Обраћа се лутки-Јулији*.) Да ли си волела икога? Да ли си волела два различита живота и две улоге? Или си била само глумица?
(Корнелију.) За њу је Србија била романтична земља бајки, дивне природе, витезова и мегдана, али тајанствена, дивља, опасна..
У Јулијиној души бориле су се две силе улога владарке те бајколике земље где Стари Господар има велику економску моћ и конформизам девојке одрасле у високој цивилизацији, чији се родитељски иметак топи...
Верујем да је била разапета између романтичне љубави према Кнезу-витезу и телесне страсти према грофу-заводнику.
Можда је у свему томе неку улогу играо новац? Не знамо.
Жао ти је ипак више Кнеза? Мислиш да се он одрицао, а да је она од живота узела све?
Ко то зна, мој Корнелије?
(*Лутки Јулији*.) Можда ће нам се и та тајна једном открити... Можда је и твоја лична ненаписана драма уткана у речи неке мале песме...

7. СЦЕНА
КРИК

(АНАСТАС се огледа у огледалу.)

АНАСТАС

Е, видиш, Настасе Јовановићу, и тебе ми је доста!
Ти знаааш, ти осећаш, ти оцењујеш... А ко си ти?!
Повлашћени сведок.
Случајни повлашћени сведок.
И тај ће случајни повлашћени сведок да сагледава! ...
Да доноси пресуду историје!
А да ли си се икада запитао, Настасе, зашто те толико мучи Јулија? Зато што је твој пријатељ патио? Хммм!
Видиш, јуначе, мање би те мучило све то да си сам био чист као херувим!
Формално веран обема супругама, у мислима си био – где? Где, Настасе?
У најлуђим авантурама!
О, да, ти си своје безумље зауларио па се још и дивиш сам себи, још ти само ореол фали, је ли? Па сада ти, доказани праведник, правду делиш унаоколо и шаком и капом?
Е, Настасе, друже мој, јадна је твоја правда!
Јулија је имала петљу да чини у животу оно што си ти чинио само у мислима! Зар не?
Сем тога, Настасе Јовановићу, и ако ниси био прељубник на делу, а ти си био **лопов**!
Украо си тајност њеног писма грофу.
Невидљивим начином си отворио, невидљивим начином затворио.
Да, да, двороуправитељ је и полицајац, шпијунажа му је у опису посла!
Да ли је баш тако?
Где се завршава обавеза, а почиње грех?
А не веле ни наши стари узалуд – не истерuj све птице из жбуна!

(КОРНЕЛИЈЕ свира „Тишина нема влада свуд".)

Да нисам то писмо отворио, да нисам обраћао пажњу на њене дрске депеше, можда би мој кнез остао до краја у том љубавном троуглу, можда би био срећан, јер не волимо некога зато што је добар него га просто волимо!
Он је волео безусловно!
Да нисам то писмо отворио, можда се не би развео, можда би свога ванбрачног сина Велимира примио у династију на чему је инсистирао Стари Господар и одредио за наследника круне! Можда би дочекао отварање свога позоришта, можда не би ни дошло до скандалозне веридбе са Катарином и можда га не би убили!
Можда га не би убили!
Можда га не би убили...
(Плаче.)
Можда сам тим чином преокренуо ток српске историје!

(Клечећи сакупља бисере са покидане огрлице.)

Мора да је он и сам знао све о Јулији али је х т е о да живи с тим... А када је овај паметњаковић обелоданио њихову тајну, он више није могао даље тако ради нас, радозналих посматрача њихове драме.
И мирили су се и растајали после тога. Витез је умео да опрости. И живео би, можда, с тим. Али није могао да живи са нашим знањем о томе. То бреме било је можда и теже од оне унутрашње ране.
ПЕСМА потврђује да је **знао**, онај стих – „БЕЖ'ТЕ САДА ВИ ОБОЈЕ, НЕК' МИ СРЦЕ ГОВОРИ"...
Штитио ју је, правдао и кад је месецима, г о д и н а м а одсуствовала, хвалио њене дипломатске мисије у интересу Србије о којима је европска штампа заиста и писала са великим симпатијама... Чаробна лејди – писало је у наслову енглеских новина!
Али чаробна лејди није дошла ни када је занемогао Стари Кнез. Ни на сахрани Милоша није била.
Вероватно јој је негде, у неком париском салону , уз блистави осмех и рупице на образима, блистала око врата и дијамантска огрлица венецијанске израде коју је од свекра добила за рођендан, а на којој је уграviрано
„Мојој милој кћери"...
Када су Михаила отворено питали – зашто ни ње ни грофице Хуњади на Милошевој сахрани нема, говорио је болесна је, а мати је негује...
Штитио је њен ауторитет мој племенити кнез. Али се фотограф нашао паметан да тај ауторитет сруши!
Знам, Корнелије, рећи ћеш – срушила га је сама!
Сама ће полагати рачуне за своје поступке... Као што и ја сада полажем рачуне за своје... И не могу да се смирим...
Анастас Јовановић, звани Молерчић, не ни Молер, него Молерчић, проценио је да је важно да се сазна... Знање... Знање надима, а љубав гради, вели божанствени апостол....
Знање надима, а љубав гради... Гордост разграђује...
Свирај, Корнелије...

(КОРНЕЛИЈЕ не свира.)

Ма у праву си. Тишина је лепша. Као што бела светлост садржи у себи све боје, тако и тишина упија и памти све тонове, гласове, грмљавине, грцања и ридања...
Кнез је волео Јулију безусловно, као Бановић Страхиња Анђелију.
А ја њега?
Као жаба локвањ!
А знам тачно шта ме је, у мојим бесаним ноћима, преломило за ту одлуку. Прво, један мој сан који ме је прогонио. Друго – последње речи Старога Господара.
Сан се понављао безброј пута. У неком хладном, пустом, непознатом граду језиво арлауче механичка справа – ау, ауууууу! Погледам горе а оно тичурина-играчка лети. Из ње ме кроз прозорче гледа човек сам, беспомоћан...
Не знам колико сам пута то исто сањао.
Испричам мајци. Она ми скува чај и вели „Од овога ћеш боље спавати али ваља и да ти савест буде чиста."
Запитао сам се – да ли ми је савест чиста? Мој Кнез – беспомоћна играчка, а ја гледам и ништа не предузимам.
Други разлог што сам писмо отворио биле су речи мог старог добротвора на самртничкој постељи
„Ово ти је мој аманет, Молерчићу чувај ми Мијаила. Слаб је са своје доброте, па зло не препознаје."
Онај сан који се понављао и Милошево - „чувај ми Мијаила" довели су до одлуке да писмо отворим.
Ето.
Праштајте, чаробна лејди!
Нека ми Бог суди.

8. СЦЕНА
ФРУЛИЦА ОД ЗОВЕ

(АНАСТАС припрема фотоапарат и аранжира простор око Корнелија за фотографисање.)

АНАСТАС

Веровао сам да ћу ову тајну чувати до гроба.
Али тајна као тајна! Хоће напоље! Шта да урадим? Да одем у поље, да ископам рупу и да три пута кажем своју тајну па да рупу затрпам?
Е, видиш, мој Корнелије, иако си све ово чуо лично од мене, морам ти се ипак похвалити да сам одржао

обећање и тајну сачувао до гроба ...
Али, као што је и онај берберин из бајке о цару са козјим ушима тајну рекао у рупу и рупу затрпао, па на том месту изникла зова од које чобани направише фруле, а фруле саме отпеваше скривену тајну, која више то није могла бити, тако и ја сада немам више разлога да о њој ћутим... Доле, на земљи, сви већ знају и добро тумаче ПЕСМУ... А и она рупа у коју сам морао да похраним своју тајну, дала је дрво са кога свако може узбрати лист на коме пише...
Питаш се, пријатељу, која је то рупа у коју сам затрпао тајну?
То је моја лична Бележница.
Више од једног столећа прошло је и моја Бележница је проговорила као она зова...
Тако је то...

9. СЦЕНА
ЛАТИЦЕ

(КОРНЕЛИЈЕ свира „Сећаш ли се оног сата". АНАСТАС аранжира руже у делу ентеријера који жели да фотографише.)

Ти си земаљски предео напустио млад, а ја стар. Па шта? Овде се и не зна колико је ко био доле...Ти сада само свираш и певаш, ја калемим руже, цртам и фотографишем... Ти не журиш да скупљаш песме по Србији, да записујеш црквено појање, да диригујеш и описмењујеш, ја не журим да уређујем дворане за балове ни Топчидер за прославе...
Видиш, ова ружа је из Косовске 25. Ова је из Мароканер-гасе из Беча, ова – из Горње Црнуће!
Знаш ли да је књаз своју прву бечку кућу оставио на коришћење Вуку, а после Мини кад се опријатељио са Вуком преко Љубичиног рода Вукомановића...
Све пролази. Остају само ове неземаљске латице. Оне и овде и доле лете на крилима музике... И Михалова ПЕСМА је остала...
Многи су мислили да се она односи на потоњу трагичну и родоскврну наклоност Кнеза према сестрични Катарини... Али – не! То су накнадна тумачења. Песма је била већ написана у мају 1861..Тад сам те лично чуо да од кнеза тражиш дозволу да је компонујеш. Е, па јесте, пријатељу, двороуправитељ ти је и нека врста дежурног полицајца. Све треба да чује и зна...
Али зато је и дежурни кривац.
Добро је рекла Љубица мојој мајци кад ме је видела да пушим. „Ја би' му, сејо, узела тај чибук па по леђима!"
Е, двороуправтеља и треба чибуком по леђима! Шта год да уради, увек ће да омане!
Милош ми је дао у аманет да чувам Михаила, али како кад он сам није хтео да се чува! Не можеш му објаснити да не сме да јаше по шумама и пустарама без пратње или само са једним пратиоцем...
И отац га је за живота грдио.
„Али, бабо," одговара овај, „немам се чега бојати. Сигуран сам да ни један Србин не би хтео на мене руку подићи, јер никоме никакво зло нанео нисам."
„Али ја јесам, итекако". засикће Милош, „а зна се да деца грехе родитеља испаштају! Јагње си које међу вуцима ходи, за јагњад их сматрајући."

(КОРНЕЛИЈЕ свира „Сећаш ли се оног сата".)

О, било је на тој земљи занимљиво!... Све ми је било занимљиво... Парне локомотиве, брзоплови...
Словоливница!... Типографија!... Литографија!...
Дагеротипија!... Талботипија!... Стереоскопија!... Фотографија!...
Фотографски апарат! Чудо технике! Овај је један од прва три на земноме шару!...
Птичицаааааа!

(Фотографише Корнелија.)

Кад се сетим наших божићних примања у двору за децу! Направим Витлејемску пећину од слаткиша и марципана! Кнегиња међу децом као добра вила...
Пије се - напој од рибизле!
...Онда предавања господина Јосифа Панчића у Лицеју! Замисли, тај је нашао четири стотине врста пужева и других љускара, као и две биљке које нису описане у науци светској!

А затим Јулија у Малом дворцу са братом својим свира...
То је Београд! Овде слушаш предавање светскога ранга, онде пеку вола на ражњу, тамо свирају Листа!... Заиста, заиста је било занимљиво...

(АНАСТАС запева „Што се боре мисли моје...“ КОРНЕЛИЈЕ га прати.)

АНАСТАС (пева)
Што се боре мисли моје
Искуство ми ћутат' вели,
Беж'те сада ви обоје,
Нек ми срце говори...
Те дивне стихове могао је да напише живот сам, тај најбољи драмски писац!

Зато наздрављам данас за најбоље **ненаписане** драме и њихове јунаке! Или за **најбоље драме сабијене у само неколико стихова!**

ЈУЛИЈИН ГЛАС (*пева)*
Nema csend uralkodik
Mindenfele
Szivemben zordsag lakozik.
Kedvesemet hiaba keresem,
Nincs sehol.
Тишина нема влада свуд,
А у мом срцу студ..
Ја драгог тражим ал' залуд
Кад њега нема ту.
И тужна питам звезда рој
Шта ради драги мој...

Милош М. Радовић

АНАСТАС

Зорица Симовић је написала допадљиву, литерарно култивисану драму о позадини настанка једне популарне старограде песме. Реч је о песми *„Што се боре мисли моје"* коју је испевао кнез Михаило Обреновић а коју је музички надоградио и украсио композитор Корнелије Станковић.

На свега тридесетак страна текста, структурираног у девет драмских сцена - целина, дата је слика Србије с краја деветнаестог века.

У монодрами обично глумац на сцени исповеда своју личну драму, он је централна тема и фокус драмске пажње на сцени. У случају *Анастаса* то није тако. Вештином којом несумњиво влада, писац и драматург Зорица Симовић, помера тежиште наше пажње. Иако су на позорници све време два лица, онај који се исповеда - Анастас и онај који слуша, Корнелије Станковић, који комуницира само музичким рефренима за клавиром, публика заправо имагинира и прати неког сасвим трећег. Тај трећи имагинарни лик који доминира драмом је лик кнеза Михаила. Он је главна тема драме, њен фокус, тачка сажимања и преламања укупне драмске тензије.

Анастас није само прича о неузвраћеној љубави, о инцестуозној љубави или отужна прича о прељуби и неверсту у браку, то је најпре прича о карактеру као судбини, о карактеру који нас силом оностраног води кроз свет реалног и пролазног живота. Јер*„ ... Карактер је судбина... Што колевка заљуља, то мотика закопа..."* резигнирано констатује Анастас.

Корнелије Станковић је неми судеоник и сведок Анастасових мука и двоумица. Он је пасивно лице које реагује само музичким фразама и рефренима. То је онај лик који је од кнеза тражио дозволу да његове стихове *„Што се боре мисли моје"* заодене у ноте и мелодију. Овде је он нека врста исповедаонице, у којој се речи грешника губе и нестају, не нудећи заузврат ехо одговора и наду опроштаја. Је ли својим чињењем Анастас угрозио живот кнезу и тако изневерио аманет који је примио од старог господара Милоша на самртничкој постељи: *„Ово ти је мој аманет, Молерчићу: чувај ми Мијаила. Слаб је са своје доброте, па зло не препознаје."*

За разлику од Анастаса који је зло препознавао. Намирисао га је одмах, још онда када му је писмо Јулије Обреновић први пут дошло у руке. Знао је да она зна да му као двороуправитељу сва пошта пролази кроз руке и да ни једно писмо не може бити одаслато а да га он није прочитао и одобрио. Отуда се и чудио смелости те жене из грофовске породице Хуњади И њеној дрскости да тако отворено показује своје неверство. Чак је и отворену депешу слала свом љубавнику и састанак му у Бечу заказивала . А он, Анастас, није знао шта да чини. Мучио се, сан му није долазио на очи...: *„Запитао сам се – да ли ми је савест чиста? Мој Кнез – беспомоћна играчка, а ја гледам и ништа не предузимам*."

И предузео је. На кнежев сто ставио је отворено инкримисано писмо. Зло је изашло на видело. О како се сад каје.. Можда би Михаило био и даље жив, да му није открио ову тајну? Или је он за њу већ знао али је вешто крио од себе и других. Али када је она постала јавна тајна, о којој и свирале од зове певају по земљи Србији, није имао више куд.. Морао се развести, разврнути брачну везу и упутити неком другом стазом, која се на несрећу нашу и његову брзо затравила и угасила.

"ПЕСМА потврђује да је **знао**, онај стих – „БЕЖ'ТЕ САДА ВИ ОБОЈЕ, НЕК' МИ СРЦЕ ГОВОРИ"..."

Много од једне песме, рекли бисмо. Али управо о томе Зорица Симовић и пише.

О ономе што стоји иза, између редова, поред и са стране стихова ове претужне старограданске песме, како је ми данас доживљавамо. Све оно што су новинари, историчари и радознали истраживачи историје сопственог народа открили расветљавајући генезу настанка једне популарне љубавне песме, драматургу и аутору Зорици Симовић послужило је као драмска грађа коју је успешно сценски обликовала у форми дуодраме, оживљавајући епоху Србије из друге половине 19 века. То је Србија Милоша Обреновића и његовог сина Михаила, ослободиоца. Злосрећна судбина кнеза Михаила у монодрами *Анастас*, саткала је драмско ткиво бременито значењима и надасве информативно. Од прве до последње сцене оно је жива рана на души Анастаса.. *„...Да нисам то писмо отворио, да нисам обраћао пажњу на њене дрске депеше, можда би мој кнез остао до краја у том љубавном троуглу, можда би био срећан, јер не волимо некога зато што је добар него га просто волимо!* "

Али није само Анастас покајник. На свој начин то је и Корнелије Станковић, који је, пресвлачећи кнежеве интимне стихове у певљиву мелодију и нотне риме, учинио песму популарном код целокупне српске младежи, која није могла а да се не упита, коме је та песма посвећена и ко је та дама која је отровала срце њиховог кнеза.

"Да није било тако, ко зна, можда би све остала тајна међу стиховима, знана само посвећеној неколицини али тајна с којом се да и може живети..."...

" ...И живео би, можда, с тим. Али није могао да живи са нашим знањем о томе. То бреме било је можда и теже од оне унутрашње ране."

И на почетку и на крају драме, Анастас подиже чашу у част свим ненаписаним драмама и њиховим јунацима, здравицу у славу драме које се крију успавана и кристализована у стиховима песме, у част свих тајни које то више нису и још више оних које љубоморно чувају и не скидају своје велове.

2.

Негде на оном свету, на позорници застртој тешким црвеним брокатом, фотограф и сликар Анастас Јовановић отпочиње причу о несретној љубави кнеза Михаила. Слуша га неми сапутник на ономе свету, композитор Корнелије Станковиће.. Ређају се сцене, слике: **Песма**, **Милош**, **Представа**, **Депеша**, **Убрзање**, **Покајање**, **Крик**, **Фрулица од зове** и **Латице**.

Овај сценослед, који писац издваја и понавља на самом крају монодраме, представља симболички приказ надолазеће трагедије. Он не само што драмски структурира литерани дискурс, већ истовремено, сликовито дочарава све нијансе, рукавце и меандре, којима се ова трагична река - прича акумулира и расте хрлећи свом извору и увиру истовремено.

Демаскирање предрасуда, уврежених популар-

них схватања, драматург и писац Зорица Симовић демонстрира већ на самом почетку драме. Прве две сцене драме на то најбоље указују.

У уводној сцени под именом **Песма** као и оној која следи под насловом **Милош**, дате су драмске координате које ће прича следити. Када мало зачепркамо по увреженим народним веровањима открићемо да истина није онаква каква нам се из почетка чинила. Нити је господар Милош био само неотесани и неписмени сељак, нити је Михаило, његов син, био заљубљена будала, слепа код очију, склона да зарад сопственог плезира и комодитета заснује родоскрвне брачне везе. Већ следећа сцена под насловом **Представа** то најбоље експлицира. Она је убедљиво најбоље написана драмска сцена у читавом комаду. Истовремено, с глумачке тачке гледишта, она представља врхунски изазов за интерпретатора. Анастас Јовановић изводи представу у представи, за Корнелија Станковића. Он игра час Милоша, час Михаила који се срећу на ономе свету не би ли коначно расправили све оноземаљске дилеме и недоумице. које су их кроз живот пратиле. Одлично написана сцена, која нуди огроман драмски потенцијал и која на специфичан начин за тренутак разграђује монодрамско ткиво драме. Већ наредна сцена, под насловом **Депеша**, враћа причу назад у првобитно драмско корито. Јулија Обреновић, супруга кнеза Михаила, није му била верна у браку. Следи сцена под насловом **Убрзање**, када Михаило доноси коначну одлуку да се разведе од Јулије. И то баш онда када је она одлучила да се смири и скраси поред свог душевног мужа. Следује сцена под насловом **Покајање**. Ту се приповедач Анастас силно каје што се огрешио не само о кнеза већ и о Јулију.

„Верујем да је била разапета између романтичне љубави према Кнезу-витезу и телесне страсти према грофу-заводнику. Можда је у свему томе неку улогу играо новац? Не знамо. Жао ти је ипак више Кнеза? Мислиш да се он одрицао, а да је она од живота узела све? Ко то зна, мој Корнелије?

(Лутки Јулији.) Можда ће нам се и та тајна једном открити... Можда је и твоја лична ненаписана драма уткана у речи неке мале песме..."

Наредна сцена под насловом **Крик** је сцена у којој се Анастас обрачунава са самим собом мучен неиздрживим осећањем кривице.

"...Да нисам то писмо отворио, можда се не би развео, можда би свога ванбрачног сина Велимира примио у династију на чему је инсистирао Стари Господар и одредио за наследника круне! Можда би дочекао отварање свога позоришта, можда не би ни дошло до скандалозне веридбе са Катарином и можда га не би убили! Можда га не би убили!

Можда га не би убили... (Плаче.)"

Следе два завршне сцене насловљене **Фрулица од зове** и **Латице**. Ако је у претходној сцени покајник Анастас знао да узвикне како љубав гради а знање надима док гордост разграђује, у ове две финалне сцене Анастас долази до освешћења и дубљег сазнања - мирења са судбином .

(АНАСТАС запева „Што се боре мисли моје..." КОРНЕЛИЈЕ га прати.)

АНАСТАС (пева): Што се боре мисли моје
Искуство ми ћутат' вели,
Беж'те сада ви обоје,
Нек ми срце говори...

Те дивне стихове могао је да напише живот сам, тај најбољи драмски писац! Зато наздрављам данас за најбоље ***ненаписане*** *драме и њихове јунаке! Или за* ***најбоље драме сабијене у само неколико стихова!*** *"*

3.

На крају, морамо приметити да је у неколико наврата писац и драматург Зорица Симовић, устукнула пред хроничарем Зорицом Симовић. Њен *Анастас* замењује лични, интимни дискурс гласом хроничара текућих историјских збивања. Резултат тога су неколике опште формулације карактеристичне за средњошколске уџбенике чија сврха је да што потпуније ослика кнеза Михаила у целокупној његовој делатности. Али оно што је добро за новински чланак и историјску хронику, погубно је за драмску нарацију и у пуној је диспропорцији са њом: што је више драме и личног приступа, то је мање факата

и објективног сагледавања ствари. Као што је и однос са Богом личан тако је и драма и драмска форма лично и интимно суочавање са околностима на које не може утицати.

Срећом, таквих пасажа заиста у овој драми има мало и на необичан начин, они улогу Анастаса чине комплекснијом, претварајући га не само у субјекта исповести коју износи већ и у оштрооког хроничара времена чији сведок и судеоник је био.

".То је Београд! Овде слушаш предавање светскога ранга, онде пеку вола на ражњу, тамо свирају Листа!... Заиста, заиста је било занимљиво..."



БИОГРАФИЈА ЗОРИЦЕ СИМОВИЋ

Зорица Симовић (1954. Липовац, Горњи Милановац) дипломирала је на Факултету драмских уметности у Београду, одсек драматургије, 1976. године.

Била је уредник сценских и филмских програма Дечјег културног центра Београда, вишегодишњи позоришни критичар Трећег програма Радио-Београда, сарадник многих листова и часописа некадашње Југославије, предавач на фестивалу дјетета у Шибенику, селектор Фестивала Позоришта за дјецу у Котору...

Аутор је четири изведене радио-драме, три књиге, више телевизијских и једног филмског сценарија...

Оснивач је (са Дејаном Ђуровићем) Позоришних новина ЛУДУС 1983 (поново покренут 1992) .

Радови заступљени у зборницима прозе, поезије и драме.

Текстови превођени на пољски, шпански, норвешки, грчки и македонски језик.

Изведени позоришни комади:

Жиг, монодрама, режија Бранка Богданов, КЦ Врачар, 1984.

Бајка о сребрној шуми, режија Зора Бокшан, Дом пионира, 1984.

Новчић у фонтани, режија Мишко Милојевић, Дом пионира, 1985.

Зидање Скадра, режија Владимир Лазић, Народно позориште „Љубиша Јовановић", Шабац, 1989.

Баш Челик, режија Мишко Милојевић, ДКЦБ, 1990.

То лоза више не рађа, режија Мишко Милојевић, Вечерња сцена Радовић, 1991.

Вински кабаре, режија Бранко Поповић, Народно позориште Ужице, 1991.

Вински кабаре, режија Пјер Рајковић, Народно позориште „Љубиша Јовановић", Шабац. 1991.

Луткарска библија, режија Никита Миливојевић, Позориште лутака, Ниш, 1994.

Магисонихари и принцеза Бо, режија Зора Бокшан, Центар Сава, 1994.

Дар, режија Славенко Салетовић, Култ театар, 2004.

Премијера у затвору Санте, режија Мирјана Карановић, Академија 28, 2012.

Ангелска соната, режија аутора, „Дани Настасијевића", Г.Милановац, 2012.

Анастас, монодрама, режија аутора, УДУС - Гварнеријус, 2015.

Драга, монодрама, режија аутора, УДУС - Гварнеријус, 2018.

Оснивач је ДРАМСКОГ атељеа БАЈКА у Новом Београду који делује континуирано тридесет година и извршни продуцент већег броја ауторских пројеката.

Члан је Удружења драмских уметника Србије.

Ана Тасић

ОНЛАЈН ПОЗОРИШТЕ У ДОБА КОРОНЕ

Глобална епидемија корона вируса затворила је институције културе широм света, а како су људи принуђени на изолацију због заштите од вируса, потреба за културом и уметношћу вероватно никада није била обимнија, јер количина слободног времена у скоријем периоду није била тако велика. Интересовање за књижевност је доживело огроман пораст, што је видљиво кроз скок онлајн продаје књига, од почетка ширења епидемије. Исти је случај са филмовима, о чему говоре подаци о порасту претплата за филмске канале, али и о порасту пиратерије, нелегалном скидању филмова путем интернета. Дела књижевности и филма и у кућним условима остају аутентична, непромењена, у њима се ужива како је предвиђено. Са друге стране, позоришна уметност, чија су дела у доба пандемије постала доступна преко интернета, јер су продуценти и уметници у одсуству могућности стварног, материјалног извођења, одлучили да публици понуде онлајн алтернативе, трпе суштинске промене.

Позоришта широм света су направила своје редовне онлајн репертоаре који се пуштају преко Јутјуба, али и других портала и сајтова. Снимци се емитују у заказано време, па се у року од једног, три или недељу дана, скидају са интернета, и гледаоци више немају прилике да их виде. Понуда представа, њихова старост, квалитет, али и квалитет снимака се међусобно веома разликују. Као врхунске ћемо издвојити снимке представа из британских позоришта, на пример Националног позоришта у Лондону и Глоуб театра који емитују изванредно урађене снимке свежијих продукција. На пример, изванредна је представа

Франкенштајн, Националног позоришта у Лондону, у режији Денија Бојла из 2011. године, чији је снимак такође висококвалитетно урађен, са специфичним снимателjским приступом, и неколико камера. Ту је видљив уметнички приступ у реализацији самог снимка, упадљиво је присутан рад видео-редитеља. Квалитети приказаних снимака представа српских позоришта међусобно су веома различити, поједини, ређи снимци, били су заиста лоши, аматерски, урађени са једном камером, понекада тешко видљиви, чак и асинхрони, и такве снимке заиста није требало пуштати у јавност.

Ова врста онлајн позоришта, емитовања снимака представа, може се сматрати особеном, хибридном, медијском, уметничком формом, без спора потребном, нарочито у околностима културне суше, али снимци позоришта *нису* позориште. Позориште се суштински дефинише кроз своју *непосредност*. Позориште је заједничко дељење времена и простора између извођача и гледаоца. Оно се простире у тренутку у коме настаје, тренутно је, живи у садашњости, и после те садашњости, оно постаје нешто друго, а остаје сећање на њега. Живо присуство није замењиво. Или јесте?

МЕДИЈАТИЗОВАНО ПОЗОРИШТЕ НИ(ЈЕ) ПОЗОРИШТЕ

Савремено медијско, дигитално доба, коренито је променило околности наших живота. Вртоглави развој технологије је довео до *виртуелизације*, општег нестајања материјалности, и селидбе живота, из аналогне у дигиталну сферу. У таквим околностима, статус, вредновање и сржпозоришта се код појединих аутора постепено мењала, у односу на традиционално време. Промене у свакодневници су многе позоришне уметнике и теоретичаре нагнале да преиспитују позицију и вредности живог извођења, да размотре њихов суштински смисао у промењеним околностима. Из тог разлога, низ мултимедијалних извођачких компанија, у последњих двадесетак година, експериментисали су са значењима непосредности позоришне игре. Навешћемо најекстремније примере, представе које су њихови аутори сами дефинисали као позориште, односно „жива уметност" (*live art*), иако је њихова *живост* дискутабилна.

У представи *Пабло у Плусфилијали* Ренеа Полеша (Folksbine, Berlin), приказаној на Битефу 2005. године, темељно се користио видео пренос, толико да је скоро цела представа била заснована на видео преносу. Глумци су играли у шатору, одвојеном и заграђеном простору, тако да публика није могла директно да гледа њихову игру. Она се путем камера преносила на велико платно, и гледаоци су извођење посматрали посредно, на платну. Само су повремено извођачи излазили на сцену коју је публика могла директно да види, да би нешто отплесали, отпевали, одиграли фрагмент призора, да би подсетили гледаоце да су ту негде уживо присутни, иако сакривени од њихових директних погледа.

На још драстичнијој основи релативности живог извођења је била изграђена представа *Собна послуга (помогни ми да прегурам ноћ* (*Room Service (Help Me Make It Through The Night*), продукција немачко-британске компаније „Gob Squad" (премијерно је изведена 2003. године, али се игра и данас). Представу изводе два глумца и две глумице, при чему се сваки од њих налази у по једној засебној хотелској соби, укупно их је четири. У свакој је прикључена видео камера која директно преноси радњу која се унутра дешава. Једина веза ових актера са спољним светом је телефон, он их повезује са публиком, али само на звучном нивоу. Гледаоци представе, смештени у конференцијској сали, у истом хотелу, на четири одвојена екрана паралелно прате дешавања у свакој соби. Извођачи немају везу са осталим извођачима нити знају шта се дешава изван собе. Они се обраћају директно у камере, сваки глумац наступа другачије, има свој манир игре. Најчешће наступају карикатурално, псеудо дидактички (један од њих, на пример, објашњава систем функционисања климе у соби), понекада причају тривијалне ствари (на пример, глумац објашњава како је чистио прљаве ципеле на машини за чишћење ципела у хотелском ходнику), понекада су њихови монолози веома искрени



Собна послуга, Gob Squad

и емотивни (када се сећају свог детињства или када препричавају приче других). У појединим сценама се извођачи глупирају уз поп хитове као да су поп звезде, а тада се користе и могућности монтаже - на екранима које прате гледаоци исписују се њихова имена, или се у кадрове додају коментари. У неколико сцена представа постаје донекле интерактивна. Извођачи тада причају телефоном са појединцима из публике, при чему они не виде публику, док публика њих види и чује путем екрана. Представа је почињала у десет увече и завршавала се у четири ујутру, публика у конференцијској сали је доста опуштено пратила радњу на екранима, неки су лежали, неки седели на столицама, неки на поду, пили су, јели, а до краја представе су појединци и заспали. На тематском плану, ова представа се бави питањима усамљености боравка у хотелима, проблемом отуђења, као и воајеризма, позиције и функције ријалити емисија итд. Ипак, много је био битнији формални план представе, који је лансирао питања о природи позоришта. Да ли је ова представа уопште позориште, ако публика не гледа извођаче уживо?

Иако другачије структуре и идеје, слична формална питања је поставила и представа-инсталација *Заостављтина, комади без људи*. Настала према концепту Штефана Кегија и Доминика Ибера (група „Римини Протокол"), ова мултимедијална продукција је остварена без физичког присуства извођача. У свакој од осам соба инсталације, постављене у Позоришту на Теразијама, где је представа „играна" у оквиру Битефа 2018. године, изведена је по једна прича, једне особе у близини смрти. Гледали смо и слушали људе

који су нам приповедали своје животе, испуњене и неиспуњене снове, страхове. Актери више нису били живи, а драматуршки материјал је прикупљан током две године, у болницама за негу неизлечиво болесних људи. Исповести су веома осећајно обликоване, а посредоване путем видео или аудио снимака који третирају питања старости, болести, пролазности и смрти. У свакој соби пет-шест гледалаца остаје по неколико минута, смењују се у групама, а испред соба, у ходнику, налази се својеврсна чекаоница, где се гледаоци сусрећу. Присутних извођача нема.

Разумевање поступака који су коришћени у представама *Пабло у Плусфилијали*, *Собна послуга*, као и *Заоставштина, комади без људи*, разматрање граница њихове *живости*, може се довести у везу са размишљањима теоретичара Филипа Ауслендера, изнетим у студији *Живост*. Он је анализирао односе између живог и медијског извођења, изражавајући дубоку скепсу према постојању онтолошких дистинкција између њих. Наведене три представе су гранични случајеви који потврђују Ауслендерову скепсу, односно његову негацију постојања бинарне опозиције живо/медијатизовано извођење.[1] Оне проблематизују тврдње о непосредности позоришта које настаје у директном односу са публиком. Извођачи су ту негде, али и нису ту експлицитно, гледаоци немају са њима непосредан однос.

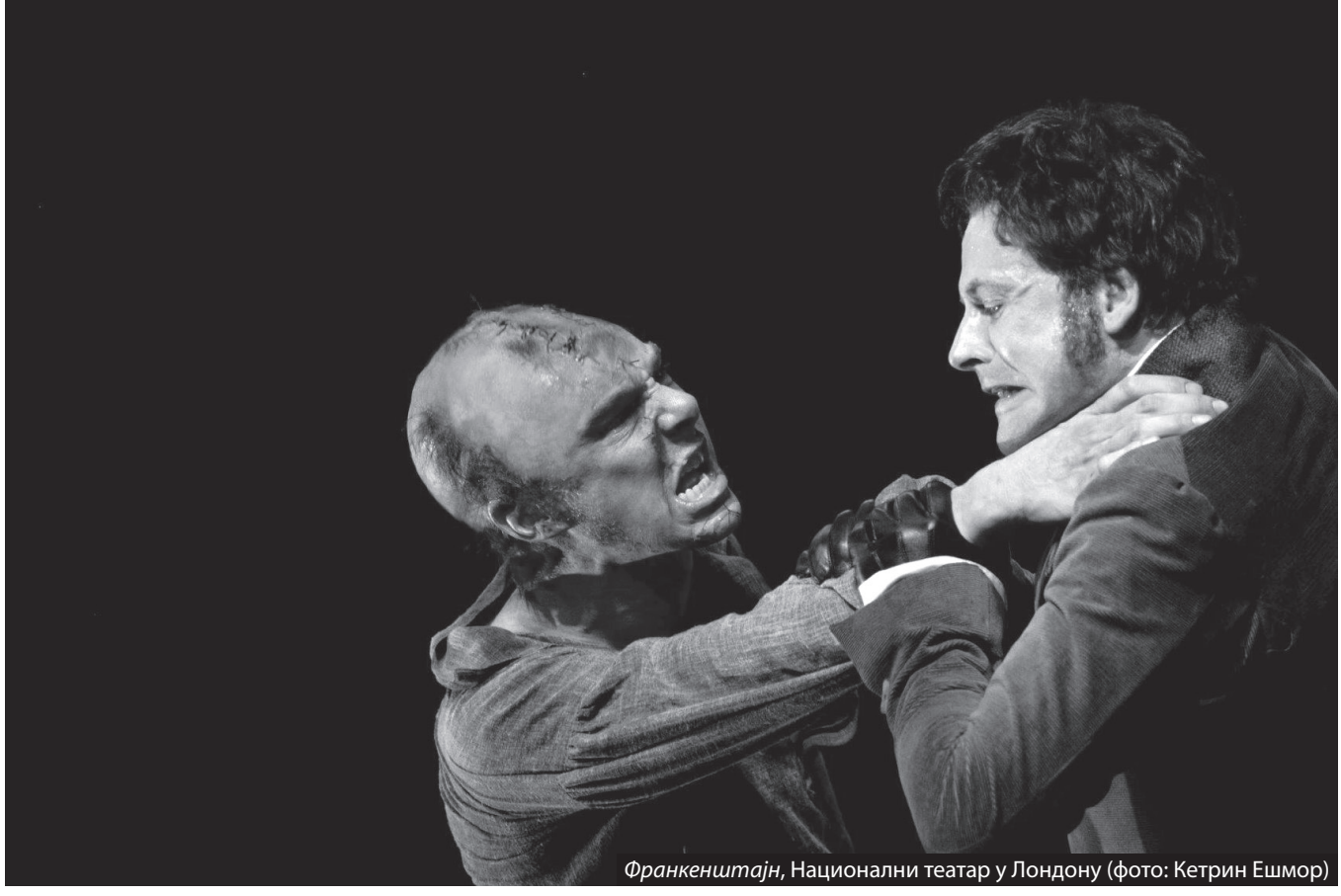
Ауслендер наводи да су, у време настајања телевизије и телевизијског језика, медијатизовани догађаји обликовани према живим – позориште је било модел, узор који су телевизијски аутори имитирали. Касније је ширење утицаја медијских представа произвело ироничан обрт – позориште се почело обликовати према телевизијским приказима који су некада употребљавали позоришни језик, као свој модел. Ауслендер ову ироничну ситуацију види као алегорију односа између театра и медија. Представе које су у потпуности изграђене на видео преносу су нека врста псеудоимитације, критички одговор на форму телевизијске емисије, у одређеном смислу свесне ироничности обрта о којем пише Ауслендер.

У контексту анализе представа које су у потпуности изграђене на поступку директног видео преноса, или раније снимљеног видео и аудио материјала, у чијој се основи налази амбивалентност и дискутабилност присуства извођача, важна су још нека Ауслендерова запажања. Он сматра да живо извођење има већи симболички, културолошки значај од медијатизованог извођења: „Један од одговора на питање зашто публика наставља да посећује живе догађаје (позориште, концерте), у нашој медијатизованој култури, је да жива извођења имају већу културолошку вредност. Када можете рећи да сте били физички присутни на одређеном догађају, то подразумева вредан симболички капитал."[2] Дискутујући о природи уметничког дела у времену техничке репродукције, односно правећи разлику између репродукованог уметничког дела и „оригиналног" уметничког дела, оног које је имало „ауру", пре времена техничке репродукције, Валтер Бењамин је сматрао да се њихова јединствена вредност заснивала на ритуалном аспекту. У ритуалу је дело имало своју почетну и прву употребну вредност: „Техничка репродукција уметничког дела први пут га у историји еманципује од његовог постојања у ритуалу."[3] Та ритуалност о којој говори Бењамин, повезана је са појмом симболичког капитала који подразумева физичко присуство на неком догађају, о чему пише Ауслендер - само физичко присуство гледаоца, на непосредном, директном сценском извођењу, вредно је по себи. Физичко присуство представи, са другим гледаоцима поред себе, има значење друштвене кохезије, ритуала, што је одређени симболички капитал. Дакле, иако је у наведеним представама Ренеа Полеша, група „Gob Squad" и „Римини Протокол", непосредно присуство извођача било дискутабилно или непостојеће, *заједништво и близина публике* је неспорно, а они носе те ритуалне вредности.

[1] Philip Auslander, *Liveness (Performance In A Mediatized Culture)*, Routledge, London and New York, 1999, 7.

[2] *Ibidem*, 57.

[3] Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 123.



Франкенштајн, Национални театар у Лондону (фото: Кетрин Ешмор)

СУКОБИ ТЕОРЕТИЧАРА

У теорији културе и извођачких уметности постоје различита мишљења о утицају нових медија и технологија на позориште, односно о вредновању живог, непосредног извођења, у времену опште друштвене дигитализације. О томе су, између осталих, писали Мајкл Кирби, Патрис Павис, Метју Коси, Јоханес Биринге, Пеги Фелан, Филип Аусландер, Марвин Карлсон, Ерике Фишер-Лихте, Ханс-Тис Леман и други. Питање статуса живог извођења, у контексту његовог односа са технологијом, поље је обележено сукобима, тензијама, противуречностима.

У студији *Живост*, Аусландер истражује статус живог извођења, негирајући постојање бинарних опозиција, медијатизовано / живо, које је често полазиште у теоријама извођења, теза коју заступа, на пример, Пеги Фелан. Аусландер сматра да је „контаминацију" живог данас немогуће избећи, односно да живо извођење не може бити независно од медијатизованог. За Аусландера је дигитално примарна парадигма, у оквиру које постоји и живо извођење. Другим речима, он сматра да је данас немогуће посматрати ништа изван оквира дигиталне парадигме. Заузимајући супротно полазиште од Сузан Сонтаг, која је филм и позориште поставила на супротне полове, Аусландер тврди да живо извођење може бити врста масовног медија, а пример за то су рок концерти који често укључују огромне екране, да би извођачи били видљиви десетинама хиљада гледалаца. Дакле, живо и медијатизовано извођење нису на супротним странама, према Аусландеру, зато што је и живо извођење, у одређеном смислу, постало медијатизовано.[4] Аусландерови ставови су у опозицији и са разматрањима Пеги Фелан, која заступа став да су актуелност и непосредност театра његове кључне предности, карактеристике које позориште

[4] Auslander, *op.cit*, 5.

треба да сачува и недвосмислено задржи. Она истиче да је „независност живог извођења од масовне репродукције, технолошки, економски и лингвистички, његова највећа снага."[5] Она још пише да је једини живот позоришта у садашњости: „Представа се не може сачувати, снимити, документовати или на неки други начин укључити у кружење репродукција: када дође до тога, она постаје нешто друго, није више представа. Када представа покуша да уђе у економију репродукције, она издаје и негира обећање своје онтологије. Есенција, биће представе, као онтологија субјективности, настаје кроз њено нестајање."[6]

Фелан овом проблему приступа блиско Ролану Барту, његовом поетском, феноменолошком полазишту, хуманистички, па и емотивно. Она, како истиче Стив Диксон, види позориште као сиротог Давида, који се бори против Голијата нових медија и технолошког капитализма, за разлику од Ауслендера, коме је блиско Бењаминово скептично, научничко полазиште.[7] Теоретичари попут Пеги Фелан и Сузан Сонтаг, који сматрају да треба, на неки начин, задржати и очувати непосредност позоришта, базу за своју аргументацију проналазе у есеју Валтера Бењамина *Уметничко дело у времену механичке репродукције*. Прва Бењаминова теза у овом есеју, на коју се Феланова, на пример, ослања, је: „И најсавршенијој репродукцији уметничког дела фали један елеменат – присутност у времену и простору, јединствено постојање у том тренутку, месту на коме се налази... Присуство оригинала је предуслов аутентичности."[8] Но, овде треба навести необичну чињеницу да се велики број теоретичара, чак и они који међу собом имају супротне ставове о односу позоришта и нових медија, односно према питању укључивања технологије у живе сценске уметности, позивају на овај Бењаминов есеј – од Пеги Фелан до Филипа Ауслендера.

Ауслендер тврди да није тачно да живо извођење функционише као простор културног и идеолошког отпора, као што сматра Пеги Фелан, зато што живо извођење није економски независно од медијатизованих форми, није имуно на контаминацију медијима, нити је онтолошки другачије од медијатизованог извођења.[9] Ипак, треба напоменути неопходност опреза у тумачењу. Ауслендер, на пример, погрешно интерпретира Патриса Пависа, доста заоштравајући његове ставове, у свом разумевању и тумачењу. Иако су често теоретичари критични према укључивању нових медија у театар, они ретко подлежу тоталном редукционизму. Ауслендер, дакле, негира постојање бинарне опозиције између живог и медијатизованог извођења, како је већ наведено. У доказивању ове тезе, он полази од супротног становишта – постојања бинарне опозиције живо-медијатизовано, да би је, затим, у својој аргументацији, срушио. Али, у случају разматрања Пависових теза, Ауслендер их погрешно тумачи. Павис јесте употребио термин контаминације позоришта медијима, али он није утицај медија на позориште дефинисао као сасвим негативан, односно није тачна Ауслендерова тврдња која се односи на Пависове анализе, да „ова врста анализа често постаје мелодрамска, где је честито живо извођење угрожено, подређено и контаминирано подмуклим Другим, са којим је утамничено у борби на живот и смрт. Са ове тачке гледишта, када живо извођење подлегне медијацији, оно губи свој онтолошки интегритет."[10] Павис није био тако оштар и искључив. Другим речима, Ауслендер овде доста поједностављује, па и банализује Пависове тезе, које користи као базу своје критике. У књизи *Позориште на раскршћу културе* (*Theatre At The Crossroads Of Culture*), Павис дискутује о драстичним разликама у природи позоришта и нових медија: „Позориште тежи симплификацији, минимализацији, фундаменталној редукцији до директне размене између глумца и гледаоца. Медији, са друге стране, теже ка компли-

[5] Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics Of Performance,* Routledge, Florence, 1993, 149.

[6] *Ibidem,* 146.

[7] Steve Dixon, *Digital Performance (A History Of New Media In Theater, Dance, Performance Art, And Installation)*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 2007, 123.

[8] Walter Benjamin, „The Work Of Art In The Age Of Mechanical Reproduction", online esej na Intenet adresi http://design.wishiewashie.com/HT5/WalterBenjaminTheWorkofArt.pdf, 2.

[9] Auslander, *op.cit,* 7.

[10] *Ibidem*, 42.



Заоставштина, комад без људи (фото: Самуел Рубио)

ковању и фалсификовању, захваљујући технолошком развоју; они су, по природи, отворени ка максималним мултипликацијама."[11] Павис даље заиста говори о технолошкој и естетској контаминацији позоришта, али је не третира онако како Ауслендер то представља. Напротив, Павис пише да позоришни аутори треба да експериментишу и да треба да пронађу нови језик сценског изражавања: „У овом прегледу технолошког и естетичког утицаја између позоришта и медија, показало се да позориште не може бити „заштићено" од медија и да „уметничко дело у ери техничке репродукције" (Бењамин, 1936) не може избећи социоекономску-технолошку доминацију која одређује његове естетске димензије. Технолошка и естетска контаминација је неизбежна, било то изражено кроз ефектну интеракцију медијских техника, или кроз очајничку жељу да се задржи специфичност или сиромашност позоришта (Гротовски). Прошло је време за уметнички протекционизам а дошло је време за експерименте са различитим могућностима. Најзначајнији утицај медија су естетске рефлексије идеје технолошког напретка и масовне дифузије; ове рефлексије се могу материјално повезати са продукцијом, дифузијом и рецепцијом. Рефлексије ове врсте и њихов утицај на извођачке праксе не смеју допустити да буду преплашене техничким сложеностима медија и социоекономским околностима културне индустрије, већ радије, треба да преиспитају, из перспективе естетске форме, процесе семиотичке трансформације, једне форме у другу, избијање значења у овим контаминацијама и динамику извођачких пракси и представљања у медијима нашег времена."[12] Коначно, Павис закључује да живо извођење не може да избегне социо-економско-технолошки утицај околности, који одређује

[11] Patrice Pavis, *Theatre At The Crossroads Of Culture*, Routledge, Florence, 1991, 98.

[12] *Ibidem*, 128-9.

доба техничке репродукције, односно сматра да је позориште немогуће посматрати изван, или насупрот, медијског контекста: „Учинили би позоришту штету ако би га вредновали насупрот медијима који имају базу у технолошкој инфраструктури, коју позориште нема; у исто време би угрозили његову специфичност. Са друге стране, позоришна пракса се лако креће по другим пољима, употребљавајући видео, телевизију, снимке звукова у представи, или одговарајући на потребе телевизије, филма или видеа, који га репродукују, или служе за архивско чување. Размене између позоришта и медија су толико честе и толико различите, да би требало да бележимо целу мрежу утицаја и међусобног мешања. Нема смисла дефинисати позориште као 'чисту уметност', или успостављати позоришну теорију која не узима у обзир медијске праксе које се граниче и често продиру у савремену сценску праксу."[13]

Јасно је да је Аусландерово полазиште крајње проблематично. Он креће од критике погрешно интерпретираног Пависовог тумачења, односно, добар део своје анализе посвећује доказивању супротног, при чему је његова полазна теза, читање Пависових разматрања, нетачна. Аусландерова тумачења Пависових дискусија заправо су у том сегменту мелодрамска и поједностављена, а не обрнуто. Разматрајући ставове Аусландера према Павису, Диксон пише да се Аусландер бори против „редукционистичких бинарних опозиција између живог и медијатизованог извођења"[14], али не наводи да је Аусландер погрешно тумачио Пависа. Диксон истиче Аусландерова тумачења Пависа, његово поједностављивање Пависових теза: „Павис види медије и репродуктивне технологије не само као незаобилазан утицај на позориште, већ као 'специфичну контаминацију'." Диксон не разматра дубље ово Аусландерово поједностављено тумачење Пависа, али ипак примећује „да је та реторика ретко тако грубо редукционистичка, како наводи Аусландер, иако се понекада ближи томе."[15]

Ерика Фишер-Лихте је врло опрезна на пољу ових разматрања, односно критички се односи и према тезама Феланове, као и Аусландера: „Оба теоретичара у првом плану имају идеолошки интерес. Они тврде, односно поричу, нађену супротност између лајв представе и медијатизоване представе да би доказали културну надмоћ једне од тих представа... Такозвана културна надмоћ, непосредно не следи ни из диференцијације коју Аусландер пориче, ни из диференцијације коју Фелан хвали."[16]

Такође имајући у виду студије Аусландера и Феланове, Метју Коси напомиње да је онтологија извођења, као и природа *живости* доста истражена. У анализама ових проблема, Коси се супротставља концепту бинарне опозиције између живог и медијатизованог извођења. Он полази од уверења да у сајбер простору и у екранским приказима, не постоји ништа што није раније изведено на сцени, односно, да је позориште увек било виртуелно, простор илузорне непосредности.[17] При томе, Коси истиче да теоретичари извођачких уметности често утврђују есенцијалну разлику између живог и медијатизованог извођења, што је, по њему, врло проблематично. Ова разлика се, како наводи Коси, рефлектује у критичким писањима о позоришту и другим облицима живог сценског извођења, где се, често, игноришу медијатизоване форме, попут филма, телевизије, радија и мултимедијалних облика изражавања, односно, третирају се као вирулентне, у оквирима живог извођења. Косију су, у одређеној мери, блиски ставови Аусландера, али их он не прихвата у потпуности, већ са критичком дистанцом: „Била би грешка мислити да је доживљај у позоришту и доживљај технолошки посредованог медија исти. Јесте негде исти, али ипак

[13] *Ibidem*, 96.

[14] Dixon, *op. cit*, 123.

[15] *Ibidem*, 125.

[16] Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, Šahinpašić, Sarajevo i Zagreb, 2009, 80.

[17] Matthew Causey, „The Screen Test Of The Double: The Uncanny Performer In The Space Of Technology", Theatre Journal, vol. 51, No. 4, Theatre and Technology, December 1999, The Johns Hopkins University Press, 383.

другачији."[18] Коси се, дакле, не слаже у потпуности ни са Ауслендером, ни са Фелановом: „Пеги Фелан тврди да се живо извођење дефинише кроз његову не-репродуктибилност. Филип Ауслендер се супротставља овој тврдњи, истичући да је живо извођење артефакт техно медија. Живо извођење не постоји као датост, већ је резултат медијације. Оба аргумента су проблематична. Фелан занемарује сваки утицај технологије на живо извођење и поставља чврсту, есенцијалистичку границу између два медија. Ауслендер извлачи софистицирани правни аргумент чији динамички материјализам превиђа најматеријалнији аспекат живог извођења, а то је његова смрт. Сопоређи аргументе Феланове и исправљајући Ауслендерове, предлажем да је онтологија живог извођења, која постоји пре и после медијације, промењена у оквирима простора технологије. Али, како?"[19]

У истраживању околности, као и последица, ових промена, Коси наводи три тезе које су, по њему, значајне за промену онтологије извођења: 1. Материјално тело и његова субјективност су проширени, изазвани и реконфигурисани путем технологије; 2. Телевизуалност је основни модел савремене технолошке презентације која доминира начином мишљења и комуникације, културне и личне конструкције/размене; 3. Постоји неизбежна конвергенција људског и технолошког (човека и машине) где „роб" машина доминира „господаром" људским субјектом. Коси даље пише да су класични постмодернистички аутори попут „Вустер групе", затим компаније „Очајни оптимисти" (Desperate Optimists), као и индивидуалних уметника и уметница, Стеларка и Орлан, материјализовали медијатизовану субјективност и да су је артикулисали у својим представама. Коси пише да се искуство сопства као оног другог, у технолошком простору, може схватити као једно језиво искуство, материјал за подељену субјективност: „Укључивање телевизијских екрана у извођење, као и пракса сценског извођења у екранској култури виртуалних окружења, подразумева инсценацију привилегованих објеката подељеног субјекта, што доприноси подели субјекта, заробљавању погледа, утврђивању поништења субјекта, његовог ништавила, док се представља непредстављив приступ реалном кроз телевизијске екране."[20]

ХАМЛЕТ ВУСТЕР ГРУПЕ ОНЛАЈН

"Вустер група", једна од најзначајнијих америчких неоавангардних извођачких група, настала на крхотинама „Перформанс групе" Ричарда Шекнера, у овом времену коронске изолације и затворених позоришта, на Интернет је пустила снимак представе *Хамлет* у режији Елизабет Лекомпт. Представа је премијерно изведена 2007. године у њујоршком Паблик театру, и имала је изванредно успешан и раскошан фестивалски живот. Она је изазовна јер такође проблематизује односе између живог и медијски посредованог извођења, разматра вредности непосредног присуства у позоришту, на више начина.

Реч је о мултимедијалној поставци која је настајала у сплету видео пројекција и живе игре глумаца. На позорници се срећу два Хамлета. На великом платну у позадини се пројектује бродвејска представа *Хамлет* из 1964. године, у режији Џона Гилгуда и извођењу Ричарда Бартона, док физички присутног Хамлета на сцени представља глумац Скот Шепард. За Гилгудову представу је било специфично то што је снимана са седамнаест камера, и та снимљена верзија је накнадно приказивана у биоскопима, под именом „театрофилм". Поводом тих пројекција је после урађена реклама за позориште, у којој Ричард Бартон каже да се осећање присутности у позоришту ни са чиме не може заменити. Снимци представе су уништени, али су две копије преживеле, и четрдесетак година касније је Вустер група одлучила да направи ову представу на основама сачуваних снимака. Све то нам Шепард на почетку објашњава, називајући ово извођење „обрнутим театрофилмом".

Хамлет Вустер групе који има елемената „предавања-перформанса", поставља питање односа између живе и медијатизоване игре. Таква

[18] *Ibidem*, 384.

[19] *Ibidem*.

[20] *Ibidem*, 385.

поставка даје необичну могућност глумцима да се суоче са духовима претходних извођења, да на сцени појуре сабласти из историје позоришта. Шепард постаје Бартонов имитатор, понекада луцидан и пародичан, а понекада несигуран и упитан. Виртуелни и материјални гласови и тела глумаца се удвајају, претварајући се у симфонију прошлости и садашњости. У видео пројекције се укључују и инсерти из других извођења *Хамлета*, а живу игру глумаца прате и директни видео преноси наступа на мањем екрану. Ова формално сложена представа суштински глорификује живо присуство, позоришну непосредност, због чега је њен нови, виртуелни, онлајн живот имао и помало иронична значења.

***

Паралелно са овим обликом онлајн позоришта, који је постао веома праћен у времену корона изолације, родила се и његова критика, у мањој мери, али видљива. У том погледу, издвојићемо текстове угледног британског критичара и теоретичара Алекса Сирца, који потврђује тезу са почетка, да је ова врста онлајн позоришта, емитовања снимака представа, нова медијска, уметничка форма, изграђена на традиционалном позоришту. У критици онлајн представе *Мудра деца* Краљевског позоришта у Јорку, Сирц је написао: „Позоришна критика сада значи критика филма."[21] У низу својих критичких приказа онлајн представа, Сирц се бави и квалитетима снимка, кадрирањем, осветљењем, добицима и губицима снимка, у односу на представу. У тексту о онлајн приказаној представи *Орландо* редитељке Кејти Мичел, из берлинског позоришта Шаубине, Сирц између осталог истиче: „То је проблем са снимљеним позориштем: оно пречесто не успева да ухвати узбуђење живог извођења, и то је сигурно овде случај. Изговорене речи су много занимљивије од визуелног израза. Чезне се за снажнијом режијом снимка."[22]

Продукције које су пуштане онлајн, најчешће преко Јутјуба, али и дугих сајтова, емитоване су у различитим околностима. Издвојићемо снимак мјузикла *Мачке*, представе лондонског Вест-енд позоришта Аделфи, нарочито занимљив јер је током онлајн премијере на Јутјубу било могуће коментарисати извођење (коментари су се излиставали на десној страни екрана). Такође је био видљив број гледалаца који у том тренутку прати снимак, а било их је преко сто хиљада! Свест о толиком броју људи који у свету, заједно са вама, физички удаљено, а виртуелно повезано, прати представу, доводи до рађања једне нове, специфичне виртуелне блискости, нематеријалне ритуалности. Јер, ритуал је, од настанка позоришта, кључан појам у објашњавању његове суштине, који подразумева идеју окупљања и заједништва групе људи на једном простору, колективно дељење доживљаја, катарзе. У овом случају, колектив је виртуелан, масован у дигиталној сфери.

[21] Aleks Sierz, „Wise Children at York theatre Royal", na adresi https://thetheatretimes.com/wise-children-at-york-theatre-royal/

[22] Aleks Sierz, „ Alice Birch and Katie Mitchell's „Orlando" at the Schaubühne Theatre: Queer Desire on the Big Screen", na adresi: https://thetheatretimes.com/alice-birch-and-katie-mitchells-orlando-at-the-schaubuhne-theatre-queer-desire-on-the-big-screen/

Јелена Перић

МИЛИЦА НОВКОВИЋ: ПРВА ДОБИТНИЦА СТЕРИЈИНЕ НАГРАДЕ

Прве Југословенске позоришне игре (фестивал Стеријино позорје) одржане су пре више од пола века, тачније 1956. године, али престижна награда овог фестивала није припала женском драмском писцу све до двадесет и трећег по реду Стеријиног позорја. Како наводи Марина Миливојевић Мађарев и раније је било неколико списатељица чије су драме учествовале на овом значајном позоришном фестивалу попут Миле Марковић и Мирјане Матић Хале којима драма није превасходно опредељење, или пак Славе Шеноа и Вање Рупник чији су текстови били обрада прозе. Милица Новковић је прва жена драмски писац која је лауреат Стеријине награде за оригинални драмски текст. Њена драма *Камен за под главу* у извођењу београдског Атељеа 212 овенчана је овом наградом 1978. године, а касније је и уврштена у антологију српске драме.

Новковићева је поменуту драму написала као свој дипломски рад на Факултету драмских уметности који је објављен у часопису Универзитета уметности *Ф4*. Текст је на себе одмах скренуо пажњу зрелошћу, простудираношћу ликова и дубином, те се тако још пре премијерног извођења у Атељеу 212 нашао на листи кандидата за Стеријино позорје. „Својом првом драмом најавила се силовито, мушки, чврстом списатељском руком и јасним личним рукописом."[1] Прва драма Милице Новковић открива изворни драмски таленат који следи неонатуралистички

[1] Слободан Селенић, *Одлична представа изврсног комада*, Политика експрес, 23.12.1977.

правац такође црпећи српске фолклорне изворе. *Камен за под главу* донео је на тадашњу југословенску позоришну сцену нову тему, а то је одумирање српског села. Тема која је данас, на нашу велику жалост, све актуелнија и болно присутна. У свом првом драмском тексту млада ауторка проговорила је о теми која до тада није била заступљена у српској драмској књижевности. Она пише о „најтврђем, најригиднијем, најзаосталијем делу социјалистичког друштва о патријархалном селу"[2] Реч је о драми вишеструког сукоба. Сукобљавају се три сина, две снаје, очеви. Сукобљавају се живи и мртви. Мешајући ова два света, свет живих и свет мртвих, ауторка надограђује већ коришћени мотив на коме је своју поетику у драми *Код вечите славине* заснивао Момчило Настасијевић.

У драми *Камен за под главу* све је мучно, непожељно и сви мрзе једно друго. „Посматрано у ширим, европским оквирима, дело Милице Новковић долази са извесним закашњењем у односу на комаде Креца и другова, али ово закашњење је у случају Новковићеве без значаја, јер њена намера и није била да напише помодан текст."[3]

Доминантне теме Милице Новковић како у њеном комаду првенцу, а испоставиће се касније и у њеним потоњим комадима, јесу теме рађања, љубави и смрти посматране у непрекидном преплитању. У *Камену за под главу* ауторка своје јунаке слика ван сваког клишеа. Њени јунаци су њени земљаци из родне Рашке, људи и менталитет који најбоље познаје. Она познаје њихове карактере и судбине и успела је да изгради једну слојевиту и сложену драму, сирову и опору причу из живота патријархалног сељака навиклог на тежачки живот и непрекидну муку и борбу. Свако понаособ у овој драми носи неко своје проклетство, неки свој крст, неку своју коб. „Проклетство и снага која поништава сваку снагу, понос и пониженост, окрутност и убитачна осамљеност на истом су ланцу."[4] Ова драма би се могла окарактерисати као трагедија поднебља, а догађај који саопштава има пре свега смислен садржај; има почетак, средину и крај. Иако пише о ишчезавању једног начина живота и посебног погледа на свет, у њеном остварењу постоји и један дубљи, симболични слој, скривен испод реалног. То је поетски слој прожет фолклорном митологијом, који бисмо могли да подведемо под термин метафизички реализам. Ауторка посебно у судбини појединца испитује однос према чину рођења и чину смрти, јер управо страх од смрти и жеља за животом је оно што највише мучи човека. Као централни мотив у овој драми издвојили бисмо чежњу за смрћу насупрот које стоји чежња за љубављу.

Сукоби и гложења унутар породице, проблем наследства и очување стеченог главне су окоснице драмске радње. Сукобила су се три брата око земље и дедовине, а најстарији, Новак, сав саткан од пркоса и беса, муке и греха одлучан је у намери да прода велики комад породичне земље и да ништа од добијеног новца не подели са браћом. „Суровом судбином усмерени само ка земљи и небу и зато не признају социјалне и моралне норме патријархалног окружења Вучетићи нису способни да разреше властите противречности, и остају заточеници једног тамног света на слепом колосеку цивилизације."[5] Сваки од ликова породице Вучетић, сваки међусобни однос ауторка је довела до зида судбине од којег даљег пута нема. У њеном тексту уочљиви су мотиви из народне епике, мотив завађене браће, мотив лепе невесте која се гаси и вене јер нема порода. Сви они понаособ имају неку своју муку, и баш та мука је једини мотив њиховог живљења. Јунаци драме живе у свету затровани деценијском мржњом, неспособни да искораче из круга у коме се безизлазно врте. Изједени су од међусобне мржње, неспособни за љубав и емпатију, спремни да у тој својој мржњи иду до самоуништења. Вучетићи Милице Новковић неспособни су за живот у заједници, под истим кровом, за истом софром, а ипак и поред свега тога они не могу једни без других. Кидисање, бес, режање и клетве једини су вид комуникације међу њима. „Утвара оца породице Милуна, у

[2] Марина Миливојевић Мађарев, *Милица, Вида, Биљана, Милена, Тања, Миња...*, Време, 30.08.2018.

[3] Бранислав Милошевић, *Мирис земље*, Борба, 11.01.1978.

[4] Мухарем Первић, *Људи на своју руку*, Политика, 23.11.1977.

[5] Петар Марјановић,*Српски драмски писци XX столећа*, Нови Сад : Матица српска : Академија уметности ; Београд : Факултет драмских уметности, 1997,286.

гротескној уводној сцени, проклиње своје потомство, куне земљу која их храни, сунце које их греје, мајку која их је родила. Српска клетва с оца на сина, с брата на брата, разједа сваки покушај цивилизованог бивствовања на Балкану."[6] Свака изговорена реч тежа је од камена, претешка је и мучна. Ако има и нечег другог то је потиснуто, скрајнуто и скривено. Дијалог носи драму у свим одређењима моћи и хтења, а одређује чак и сам карактер јунака. Уочљива је крајња економичност у изразу, метафорично резак дијалог. И управо је дијалог чиста драма, сукоб који се јавља као борба мишљења. Кроз дијалог јунаци *Камена за под главу* саопштавају своју личност и боре се за неко своје, само себи знано право. Свака је реч у овој драми одмерена, добро одвагана и неопходна. Говор ових јунака чине и паузе, које често значе много више од самих речи.

Милица Новковић се у свом првом комаду потрудила да не објашњава истине из живота, већ да на основу постојећих сирових података формулише сам живот тако да се њени јунаци непрестано опредељују према динамичним друштвеним процесима још у њиховом току настајања. Вучетићи Милице Новковић остали су да таворе у свету који је изгубио бога изгубивши вредности традиционалног морала, а да нису пронашли нова упоришта.

Већина критичара је мишљења да је први покушај Милице Новковић најуспешнија драма која се после рата појавила у Београду.[7] После своје праизведбе у Атељеу 212 *Камен за под главу* је игран у двадесет и пет професионалних и аматерских позоришта тадашње Југославије. Њен други комад *Брисани пут* имао је своје премијерно извођење у Југословенском драмском позоришту 13. маја 1980. године у режији Димитрија Ђурковића. Радња овог комада такође је смештена у сеоску, руралну средину, негде између зелених брда и равнице у коју су сви сишли осим неколицине јунака, стогодишњака. Уочљиви су мотиви из претходног комада, заступљен је мотив распада породице, односа старих и младих, неостварене љубави. До изражаја долази још већа заступљеност фантастичних елемената, митологије и фолклора, а приметан је и утицај Габријела Гарсије Маркеса. „Као да се у брдима изнад Рашке наслућује један нестваран, недокучив свет, пандан колумбијском Маконду."[8] Јунаци *Брисаног пута* су остарели и груби „онај од сто година радо би умро, али чека да се упокоји најпре онај што има сто и неку годину."[9] Реч је о комаду који је тешко препричати. Тиче се метафизике, народног живота и неке фине мистике. Као вила која током ноћи поруши оно што неимари током дана сагради, тако и млада Миона пали сено, траву из корена вади, попут горске виле или нечастиве силе и „да човек не зна која је она лепота била не би веровао."[10] И у овом


Милица Новковић

[6] Маша Јеремић у: Милица Новковић *Зовите анђеле и друге драме*, Градац, Рашка, 1998. VI

[7] Владета Јанковић, *О брђанској митологији и драмским својствима*, Књижевне новине, 24. V 1980.

[8] Драган Клаић, *Потрага за стилом*, Нин V 1980.

[9] Димитрије Ђурковић, *Запис о Брисаном путу*, у Милица Новковић *Брисани пут*, Југословенско драмско позориште Сезона 1979/80, 10.

[10] Милица Новковић *Брисани пут*, Југословенско драмско позориште Сезона 1979/80, 33.

комаду Новковићева показује колико је за њу као драмског писца важан простор у који ставља своје јунаке. Поготово у овој драми долази до изражаја колико је то динамичан простор и колико су померања вишеструка. У буквалном смислу јунаци се померају са брда у равницу, из шуме на ливаде, узбрдо низбрдо. Трагају за путем, широким, брисаним, траже светлост, рађају се деца иако је мајкама скоро па стота. „У Миличином тексту постоји извесна двострука стварност. Овде то није само виђени спој реалног и фантастичног, драмског и хуморног, нити је то тек мешавина митског и фолклорног."[11] У њеним текстовима простор и време имају двоструку функцију; конкретно време и вечност, конкретан простор и космос. И баш то време, у распону од неколико деценија окосница је радње њеног комада *Звезда на челу народа*. У описаном кругу од неколико деценија стало је девет слика. И иако комад није наишао на тако похвалне критике након премијерног извођења у Звездара театру 19. новембра 1989. године у режији Владимира Лазића, публика га је лепо прихватила, али ни то није било довољно да овај комад доживи дуг сценски век. Као што се код Вучетића распада породица, патријархално устројство и један стари, традиционални начин живота, тако се у *Звезди на челу народа* распадају признате социјалне конвенције и утврђени обичаји. „Стремљење ка друштвеном прогресу, сањарење о комунистичком рају преобратило се у пуку фатаморгану, у слом оног бољег, идеалистичког, романтичног у људима."[12]

Звезда на челу народа се тематски надовезује на *Камен.* Радња је смештена у неименовано српско село и обухвата период од самог почетка Другог светског рата, па до осамдесетих година прошлога века. И како то већ бива у драмама Милице Новковић поново је у средишту радње сукоб. Овога пута сукобљавају се два света једног народа, сукобљава се традиција са носиоцима звезде на челу, уверених у нове идеје и комунистичку утопију. Као колективни јунак јавља се народ, а насупрот лоповлука, грамзивости и заслепљености идејом једнакости јавља се једини глас здравог разума у лику добродушне старице Персе. Чак и у тим смутним временима остала је неколицина оних који се држи старих начела и обичаја. Славећи славу у тишини, кришом се крстећи труде се да што безболније преживе та преломна времена. Породица је поново на удару, „срушен је неприкосновени ауторитет главе породице, раскинуте су везе традиционализма, али су људи и даље остали лако кварљиви и подложни искушењима."[13] Ауторка овим комадом жели да истакне недвосмисленост тврдње да свака револуција поједе своју децу. Отуд и идеализација повратка на село, земљи и крсној слави.

Закључујемо да се у комадима Милице Новковић приказује пре свега слика српског национа као последица одређеног наслеђа. Преносе се греси са генерације на генерацију, преноси се традиција, генетски код, устаљени обрасци понашања и веровања. Милица Новковић је својим драмама показала да поседује дар за приказ суштинских ритуала ситуација рођења, љубави и смрти, као и да приказујући свет у својим делима прожет цинизмом свој опус приближава „театру подругивања".[14]

[11] Димитрије Ђурковић, *Запис о Брисаном путу*, у Милица Новковић *Брисани пут*, Југословенско драмско позориште Сезона 1979/80, 11.

[12] Владимир Стаменковић, *Употреба мелодраме*, НИН, 26.11.1989.

[13] Радомир Путник, *Недохватна звезда,* Политика, 5.12.1989.

[14] Маша Јеремић у : Милица Новковић *Зовите анђеле и друге драме*, Градац, Рашка, 1998. IX

Зоран Т. Јовановић

ПОЗОРИШТЕ У СЛУЖБИ ЗДРАВСТВЕНОГ ПРОСВЕЋИВАЊА

Сто година од премијере „Страдалника" Ежена Бријеа (1920-2020)

Драмско дело са имплицитном тенденцијом одувек је било сумњичаво посматрано и оцењивано у негативном естетском контексту. Истрајно је критички посматран и испитиван сваки драмски производ, ако би се иоле уочила било која врста утилитарне намене изречене у њему. Драмско дело, написано и изведено почетком двадесетог века, а о таквој драми је реч у овом раду, била је написана и оглашена управо као драма с тезом, истицана као таква од стране самог аутора, пре него је доспела на суд савремене позоришне критике.

Ежен Бријe, писац *Страдалника*, био је одранијe познат по својим драмским делима, која су у центар интересовања уносила актуелна друштвена питања, чак покретање законског решавања појединих штетних друштвених појава, изазивајући живу реакцију јавности, која је доводила и до забране појединих његових драма.

РЕЧ-ДВЕ О ПИСЦУ

Наравно, реч је о истакнутом француском драмском писцу, академику Ежену Бријеу (*Eugéne Brieux,* 1858-1932). Убраја се међу најбоље и најозбиљније француске драматичаре прве четвртине XX века. Његов плодан драмски рад деценијама је обезбеђивао главне француске сцене значајним делима, од којих су се нека појављивала на многим страним позорницама, па међу њима и на београдској сцени, али и у другим српским позориштима (Нови Сад, Ниш). Као што је добро познато, француски драматичари били су веома омиљени међу српском позоришном публиком, па је међу њима и Ежен Бријe заузимао истакнуто место, са својих осам изведених драмских дела на београдској сцени, током првих двадесет година XX века (1901-1921).

У белешци поводом смрти Ежена Бријеа 1932. године, критичар *Српског књижевног гласника* Милан Богдановић, пише: „Поникао у доба реализма, кад се хтело да литература служи социјалним циљевима, кад је Зола романима подстицао социјална и политичка питања, Брие је драмом желео да решава социјалне и социјално-филозофске теме и тезе. Сасвим грађанског порекла, он је од рођења морао понети укус и смисао за реалне, овоземаљске и истините ствари, за осећање живота у свој његовој голој истинитости, а против аристократског, мистично-националног и фанатично-религиозног погледа на свет какав се крајем прошлог века био почео да одомаћује у француској књижевности. Он је искрено веровао у социјалну целисходност литературе, и са том вером писао драме не само узимане из социјалног живота, него и упућене социјалном осећању живота. У томе је ишао до мере да је сматрао да се кроз драму даду поставити и решавати проблеми који се, естетски гледано, не би могли трпети у уметности, али којима је он успевао да дâ убедљивост живих и крвавих истина. Може бити да је та његова непосредно трагична социјална искреност уливала топлоте и даха његовим тематским предметима, које је, уз то, умео да обради и са ретким смислом за драмску акцију и за распоред сцене. Његове драме сведоче, успехом и дугим животом на светским позорницама, да су сграђене од доиста живе материје. Брие је и код нас био некада врло популаран. Његова *Драгана* и његова *Бланшета* су и пре, као и после рата, пуниле кућу и изазивале многе сузе. А *Страдалници,* давани после рата са циљем практичне хигијенске пропаганде, отели су се тој нижој намени, и успели да и као драма завреде на сцени".[1]

Поред несумњиве вредности његове даровитости за цртање средине и вешта драмска техника, којом је Брије успешно решавао драмске конфликте, он је својим друштвеним ангажманом, заузимао видно место у француском друштву свога времена. Брије је био борац за бољи живот, трибун чија је логика немилосрдна у борби за праведну ствар. Позориште није било за њега само циљ него средство у циљу успешног решавања уочених друштвених зала и неправди. Он није желео да изазове само размишљања, већ и да утиче на доношење званичних одлука. Он је био веома срећан што су два његова комада (*Дадиље* и *Страдалници*) допринели да се знатно поправе друштвене неприлике у Француској. Његови *Страдалници* указивали су на опасности полних болести на брак, осуђујући истовремено и друштвене предрасуде које су постојале у тој осетљивој интимној области, особито међу младом популацијом.

СЦЕНСКА И ДРУШТВЕНА ДЕЛОТВОРНОСТ ДРАМЕ

Драма Ежена Бријеа *Страдалници* (*Les Avariés*), изведена пре једног века, заузима посебно место у историји нашег националног позоришта. Нашла се на репертоару, не по избору Управе Народног позоришта у Београду, већ на препоруку, на позив Друштва лекара и Министарства народног здравља. Њено извођење свесрдно је подржао управник Милан Грол, стављајући је, по кратком поступку, на репертоар чим је добио превод дела. Обезбедио је најбољу глумачку поделу у том тренутку, а режију је водио истакнути руски редитељ Александар Верешчагин (1885-1965), постављен 19. марта 1920. за редовног члана и редитеља Народног позоришта. Два-три месеца по ангажману прва режија му је била управо наведена Бријеова драма.

Поред извођења на сцени Народног позоришта, Управа је у пропратном писму 11. маја 1920, штампаном на уводном месту драме *Страдалници,* у преводу с француског лекара Војислава Михаиловића, будућем читаоцу драме упутила следеће речи:

„На позив Лекарског друштва приказаће Народно позориште почетком наредне недеље *Страдалнике* од Е. Бријe-а. Поред своје литерарне и драмске вредности, тај се комад нарочито још одликује својом социјалном и педагошком тенденцијом. У њему се отворено и незазорно третира сифилис као једно друштвено зло, које бива све опасније у

[1] Х (М. Богдановић), *Смрт Евжена Бриеа,* СКГ, НС, књ. 38, бр. 1, 1. фебруар 1933.

колико се више обавија тајанственошћу. Такав, он је врло погодан за обавештавање и просвећивање народа. Сврађајући вам пажњу на њега, молимо вас да у својој средини, а нарочито код одрасле омладине, пробудите интересовање за овај комад који устаје против лажног стида и тражи да се опасности погледа у очи. У интересу је народног здравља и просвећивања уопште да овакве идеје продру што дубље у широке слојеве народне, а то се нарочито успешно постиже овим комадом, који те идеје пружа у високо литерарном облику и на начин који на позорници буди најживљи интерес"[2].

На премијерском плакату *Страдалника*, представи изведеној у понедељак 17. маја 1920, у сали „Манежа", поред глумачке поделе, наведено је да ће пре извођења, уводно предавање одржати лекар Војислав Михаиловић, преводилац дела. На дну плаката дата је следећа напомена:

„Комад *Страдалници* првенствено намењен је васпитачима, родитељима и одраслој омладини. Иако писац у комаду с разлогом напада лажну и штетну срамежљивост у разговору о полним болестима Управа Народног позоришта сматра за дужност да обавести публику о чему је реч у комаду, како би се одбили прекори оних, који не би сматрали за угодно присуствовати сами или доводити своју децу на ову представу".

Као што се да приметити, стављање на репертоар, као и штампање драме, била је управо синхронизована акција с циљем да се предупреде могући отпори и приговори у још увек живој народној патријархалној традицији у погледу третиране теме. Поред наведених апела, чији је аутор очигледно био сам Грол, Народно позориште је учинило још једну изузетно корисну акцију, одобравање једномесечне турнеје ансамбла *Страдалника* по унутрашњости Србије.

По испису са суфлерског примерка дела, турнеја *Страдалника* по Србији, била је следећа: *Врњачка Бања*, 6. и 7. август 1920; *Крушевац,* 8. август 1920; *Ниш,* 10. и 11. август 1920; *Лесковац,* 12. август 1920; *Скопље,* 14. август 1920; *Врање*, 16. август 1920; *Параћин,* 18. август 1920; *Зајечар,* 19. и 20. август 1920; *Неготин,* 22. август 1920; *Пожаревац,* 26. август 1920. и *Смедерево,* 27. август 1920. На турнеји је изведено укупно 14 представа. Вођа пута драмског ансамбла био је редитељ Велимир Живојиновић.

На маргини суфлерског примерка драме налази се запис: *„Девиза пута била је – Да страшна пута Господе Боже*!!!". Данас је тешко одгонетнути на шта се све односе три узвичника и шта је садржано у оцени „страшног пута". Извесно јесу околности на путовању по Србији, тек изашлој из вишегодишњег рата, није могло бити угодно ни превозом, а поготово у погледу смештаја, а могуће ни у погледу исхране ансамбла. Све „грехе" сноси Министарство народног здравља, организатор ове турнеје.

Друга турнеја следеће године била је само у два војвођанска града: *Панчево,* 22. марта 1921. и *Вршац,* 23. марта 1921. „Дават по једна представа. Упућени чланови од стране Мин. народног здравља, под управом Д. Гошића". *(Запис суфлера М. Марковића на корицама дела).*

На турнеји Народног позоришта, током лета 1923. по Србији, на гостовању у Шапцу 1. августа 1923. изведена је представа *Страдалника* Е. Бријеа[3].

Према подацима садржаним у службеним издањима *Годишњака НП* у Београду, у сезони 1919/1920. изведене су три представе *Страдалника,* у сезони 1922/1923. једна и у сезони 1923/1924. такође једна представа, дакле укупно пет представа. Службена издања НП не региструју поменута гостовања 1920, 1921. и 1923. године по унутрашњости Србије. Организација и финансирање обављено је од стране Министарства народног здравља, о чему сведочи учесник представе глумац А. Вучићевић у писму које се налази у његовој заоставштини, у Музеју позоришне уметности Србије у Београду.

По препоруци Министарства народног здравља, у свим местима где је гостовала представа *Страдалника*, препоручено је да месни лекари одрже уводна предавања о теми представе, што је готово доследно поштовано.

***

[2] *„Страдалници",* Београд, 1921, 3.

[3] Милан Јевтић, *Први век позоришног живота у Шапцу*, Театрон, Београд, бр. 72/73/74, 1990.

Тако је учињено и у Народном позоришту у Београду приликом премијерског извођења дела. Лекар Војислав Михаиловић, преводилац драме, пре београдске премијере, у уводном предавању, истиче:

„Болести нема срамних и часних, све су болести једнаке, само су једне теже, једне лакше, једне краткорочне, друге дуготрајне. У полним болестима врло велику улогу игра стид, управо лажни стид... Полне болести распрострањене су по целом свету, па и код нас. Само код нас пре рата нису биле тако раширене. Али сада, после рата, има их и сувише. Док су пре рата српски лекари имали на сто болесника једва три од полних болести – данас после рата долази на сто болесника преко 30 само полних. Док су пре светског рата полне болести биле распрострањене највећим делом по варошима, дотле су сада после рата узеле, на жалост, великог маха и дубоки корен захватиле у селу. Својом великом распрострањеношћу у селу, полне болести прете да нам упропасте, да нам дегенеришу народ... Велики француски писац и академик Бриje у свом делу *Страдалници* дао је верну слику догађаја, који се, на жалост, готово у потпуности и код нас свакодневно одиграва... Цео комад обрађен је и написан тако да га сваки може гледати. Ниједне иоле јаче, да не кажем непристојне речи, нећете чути у овом комаду... Мени, и као лекару и као сину ове земље, биће особито мило, ако сам овим преводом ма и мало допринео побољшању здравствености свога народа“[4].

ГЛУМАЧКА ПОДЕЛА СА ПРЕМИЈЕРСКОГ ПЛАКАТА

Премијерски плакат гласи: „Краљевско Српско Народно Позориште, вечерња представа у сали „Манежа“, у Београду, у понедељак, 17. маја 1920. први пут *Страдалници*. Позоришни комад у три чина. Написао Е. Бриje. Превео др. Војислав Михаиловић, лекар. Редитељ г. Верешчагин.

Лица:

Лекар ..... г. (Драгољуб) Гошић
Жорж-Дипон ..... г. (Александар) Златковић
Лош ..... г. (Димитрије) Гинић
Један отац ..... г. (Јован) Антонијевић
Помоћник ..... г. (Александар) Вучићевић
Супруга ..... г-ца (Милица) Бандић
Мајка ..... г-ђа (Јелена) Милутиновић
Дојиља ..... г-ђа (Ана) Паранос
Једна девојка ..... г-ђа (Жанка) Стокић
Једна раденица ..... г-ђа (Софија) Харитоновић
Једна служавка ..... г-ђа (Љубица) Стојчевић

Догађа се: први чин: код лекара; други у Жоржовој приватној канцеларији; трећи у Управниковом кабинету у болници.

Пред комадом**:** Уводно предавање г. Др. Војислава Михаиловића, лекара.

Почетак у 8 часова у вече“.

У Музеју позоришне уметности Србије сачуван је репризни плакат дневне представе *Страдалника*, од четвртка, 17. јуна 1920, „ванредна представа са особено сниженим ценама“, а те цене су износиле: ложа 25 дин, фотеља 5 дин, паркет 4 дин, партер 3 дин, балкон 3 дин, балкон I 2,50 дин, бочни балкон II 2 дин, бочни балкон III 1 дин, галерија 2 дин, задња галерија 1 дин.

У штампаном примерку драмског дела постоји лице – *редитељ***,** које је изостављено у премијерској подели. У сачуваном суфлерском примерку налази се објашњење. Руком је дописано код улоге редитељ – Г. Верешчагин. Очито редитељ није хтео да се његово име нађе два пута на плакату, јер текст те улоге је, заправо, кратко упозорење аутора драме на карактер дела, а оно је било одштампано у напомени на премијерском плакату. На том истом суфлерском примерку драме налазе се два наслова. Првобитни превод наслова је гласио: *Настрадали*, али је он прецртан и изнад њега уписан нови, постојећи *Страдалници*. Зашто је преводилац променио наслов и на чију сугестију, можемо да нагађамо. А нама се чини да је пресудни чинилац у тој дилеми био Милан Грол, управник, и сам преводилац с француског, јер је завршна варијанта језички прецизнија (уместо глаголског придева иде именица).

[4] *Страдалници,* Београд, 1921, 10-11.



Ансамбл „Страдалника“ на гостовању у Скопљу 14. августа 1920. Седе, слева: Љубица Стојчевић (Раденица уместо Харитоновићке), Јелена Милутиновић, Ана Паранос, Жанка Стокић; стоје, слева: Властимир Стевановић (Отац уместо Антонијевића), Драгољуб Гошић, Александар Вучићевић, Милица Бандић, Димитрије Гинић, Велимир Живојиновић, Димитрије Ђузовић, мајстор-декоратер, шаптач Драгомир Поповић, Никола Гошић (Жорж уместо Александра Златковића).

РЕЧ КРИТИКЕ

Доносећи два узорна осврта на премијеру *Страдалника* показаће се и два идејна приступа, два различита критичарска погледа на учинак представе. Први је идеолошки у духу левих идеја, тада видно приметних у српском друштву, и други, у духу грађанске идеологије свога времена, владајуће у послератном српском друштву. Аутор прве је Моша Пијаде (1890-1957), сликар и револуционар, сарадник *Радничких новина*, а други Велимир Живојиновић (1886-1974), књижевни и позоришни критичар млађе генерације, школоване у иностранству, који ће ускоро постати стални члан Куће код Споменика. Обе су оцене позитивне у крајњем збиру критичарских утисака, али сагледаних из два различита угла.

Сарадник *Радничких новина* бележи: „Позоришна управа имала је срећну замисао када је решила да Бријеове *Страдалнике* изнесе на нашу позорницу. Позорница на којој се тако много и често даје модерни париски булеварски репертоар, могла је, најзад, дати и овај комад који је тенденциозан, али који би требало играти што чешће на свима позорницама наше земље, па и на турнејама по свим местима која немају сталне позорнице. Јер, ако би се његово давање задржало само на једној нашој позорници, потпуно би се промашило у погледу на главни смер и писца и преводиоца. Осим тога, тај комад треба учинити приступачнијим свима друштвеним слојевима, а особито омладини. То би се могло постићи на тај начин што би се давале бесплатне, или врло јевтине представе, за универзитетску и средњошколску омладину оба пола, као и за раднике.

Публици преплављеној глупавим мелодрамама и брачним аферама, као и порнографским бурлескама, Бријe је дао драму којој се са уметничке стране ништа не може приметити, али која, уместо да попут булеварских комада, голица нагон ка пикантерији, указује отворено и одважно на једно од највећих зала нашег друштвеног живота, на сифилис. Но пишчева тенден-

ција није била толико да нам несрећом једне породице укаже страшне последице ове болести, расејане у друштву захваљујући крајњој себичности појединаца, колико да нам покаже да је све зло у нашем васпитању, које тражи да се о тој немани људског рода не сме говорити, које и само помињање речи сифилис не допушта и које, кријући истину од оних који треба да знају, ствара око те несреће тајанственост, чију убитачност сви осећамо. Комад удара на све престареле заблуде буржоаског васпитања, на лажни морал, на предрасуде и каже нам којим путем треба ићи у борби против великог зла".

Критичар затим детаљно анализира садржај дела као потврду својих изнетих ставова. На крају ће дати тек овлашну оцену самог уметничког утиска представе: „Игра је била добра. Друг Гошић, који је играо лекара, добио је једну улогу коју је са пуно озбиљности и достојанства савладао".[5] Само толико, не помињући остали део ансамбла. Глумца Драгољуба Гошића (1882-1948) морао је поменути јер је он био истакнути синдикални борац за радничка права и стални редитељ аматерског радничког позоришта „Абрашевић", омиљени рецитатор на радничким уметничким скуповима.

Велимир Живојиновић, пак, стални критичар часописа *Мисао*, који је покренуо у новембру 1919. са Симом Пандуровићем, у свом редовном позоришном прегледу доноси и осврт на Бријеову драму: „То је драма са тезом, али не са прикривеном тезом као што је то случај код свих других драма, које називамо тако и који самим тим осуђујемо, него са тезом реченом и отвореном, стављеном у службу једној хуманој пропаганди. У њој се на јаван и на јасан начин третира једно велико друштвено зло: сифилис, чија је разорна, демонска снага у толико већа, у колико се више оно, из лажне и неинтелигентне стидљивости, обвија у вео тајанствености... Овај хумани циљ, разуме се, не ослобађа драму од одијума који припада свакој литератури са тезом, свакој педагогији у књижевности. Она се не може убројати у вишу литературу, ако уопште може и да уђе тамо. Али ова драма има ту важну олакшавајућу околност, што је њу писао један писац од несумњиве драмске крви, човек који је прво књижевник па онда пропагатор, и што зато ни овде нису остале угушене његове књижевне и драмске способности. И кад би се издвојио трећи чин, који је и сувише пропаганда и који је управо само пропаганда, прва два чина би се могла гледати потпуно као драма која је израђена добро и са убедљивим акцентом. Јер то је управо трагедија једне породице, трагедија истина чији је узрок у овом случају једна болест сматрана обично као ружна али трагедија која не би изгубила од своје снаге ни онда кад би се тај узрок заменио ма чим другим... Као таква, као трагедија једне породице, она успева да прикује нашу пажњу и да је непрестано одржава на потребној висини, поред свега тога што је читав први чин испуњен само дијалогом између лекара и несрећног, младог, оболелог Жоржа Дипона... Други чин је за то најбољи доказ... Цео комад се за то показује само као добро изабран пример, узет из живота, могућан и вероватан, и с тога он не буди у нама ону одвратност коју обично имамо код литерарних производа са педагошком тезом. Она се даје и играти и гледати. А то представља једно доста знатно оправдање".

После овако детаљне драматуршке анализе, Живојиновић најзад прелази на оцену глумачког учинка: „Он (комад) је приказан релативно добро. Изузевши нешто патоса који је г. Гошић уносио у своју улогу (лекара), и нешто недовољне лежерности коју би он, као стари, искусни лекар морао у великој мери имати, улога лекара је дата довољно добро, јер је г. Гошић успео да је уравнотежи и да избегне мане које би јаче падале у очи, а у које се лако могло пасти. Гђа Паранос је била сасвим пристојна у својој дојиљи, на око глупој, али лукавој сељанки, као и што је гђа Стокић у великом мери успела да погоди тон, дајући ону пропалу девојку, која се, кад је постала жртва ове болести због које још бива после малтретирана од стране друштва, демонски свети на тај начин што се даје свима да им врати зло, а пре свега баш своме газди који је упропастио. Гђа Милутиновић, као мајка, имала је и бољих и слабијих места, не могући се ослободити свог тона сувише подвученог у болу и због тога

[5] М. С. П. (Моша Пијаде), *„Страдалници" од Бријеа*, Радничке новине, бр. 125, 23. мај 1920.

често неприродног, док је г. Златковић био у сценама кајања и гриже савести недовољно убедљив као и гђица Бандић у супрузи. Остале су улоге дате пристојно, или бар тако да нису (на)удиле утиску. Ипак комад је као целина показивао приличну израђеност и текао је течно и глатко и гледао се, и поред местимичних омашака или непотпуности, лепо. И то је, заједно са тезом која буди велики интерес и која је у нашој публици нашла плодно поље, учинила да комад постигне добар успех и да се скоро све до краја сезоне понавља".[6]

ИЗВОЂЕЊЕ „СТРАДАЛНИКА" У КРАЉЕВИНИ СРБА, ХРВАТА И СЛОВЕНАЦА ОДНОСНО У КРАЉЕВИНИ ЈУГОСЛАВИЈИ

У првим послератним годинама у Краљевини СХС, проблем појаве бројних случајева полних болести, међу којима је најопаснија била сифилис, био је један од значајних друштвених проблема. Држава сиромашна, успешно лечење болести дуго и скупо. Државна позоришта су се ставила у функцију значајних друштвених снага да се што пре и што безболније нађу решења за отклањање опаке заразне болести. Позоришна уметност тако се ставила у хуману друштвену акцију здравственог просвећивања, подстакнута општом културном климом у тек створеној новој државној заједници.

Поход Бријеовог драмског дела у Краљевини СХС кренуо је из Загреба. Премијера Бријеових *Страдаоца,* како је гласио наслов, у преводу Исе Великановића, а у режији Бранка Гавеле била је 5. јуна 1919. године. После Загреба Бријеова драма *Страдаоци* изведена је 12. октобра у Градском казалишту у Вараждину, у режији Стјепана Химелбаха, а потом била је у ХНК у Осијеку 9. децембра 1920, обе у преводу Исе Великановића, а осјечки редитељ је био Виктор Бек. Бријe ће доспети и на сцену ХНК у Сплиту, али тек 10. марта 1927, у режији Јована Јеремића.

Новосадско Народно позориште ставило је Бријеове *Страдалнике* на сцену 27. октобра 1921, у преводу В. Михаиловића и режији Коче Васиљевића. На репертоару Народног позоришта Дунавске бановине у Пожаревцу Бријеови *Страдалниици* извођени су у сезони 1932/33, али не располажемо ближим подацима.

Ни Босна није изостала у поставкама Бријеове драме. Народно позориште у Сарајеву извело је *Страдалнике* 8. новембра 1923, али, зачудо, нису сачувани ближи подаци о извођењу. Народно позориште Врбаске бановине у Бањалуци имало је *Страдалнике* на репертоару 3. маја 1932, у режији Добривоја Раденковића. Претпремијера исте драме одржана на гостовању у Теслићу 23. априла исте године.

Занимљиво је да је Бријеова драма у Бањалуци изведена и после Другог светског рата премијерно 6. новембра 1946, у режији Драгољуба Беднарског. Имала је леп сценски успех, јер је изведена 13 пута пред 3069 гледалаца, како сведочи енциклопедија *Народно позориште Босанске крајине 1930-1980.*

***

Уочљиво је да је учињен видљив напор државних позоришта и државне управе у целој Краљевини СХС у борби против опаке болести, али здравствена акција била је под будним оком левих снага који су ову корисну акцију сагледали из критичког угла. Тако *Радничке новине* већ на почетку прве турнеје *Страдалника* по Србији 1920. износе веома сумњичаво мишљење о крајњем исходу целе те замашне културно-медицинске акције. Непотписани аутор каже: „Како се у том комаду износи разорно дејство сифилиса и његове последице, а у исто време и начин на који се може сачувати од те болести, то са своје стране препоручујемо друговима и другарицама да посете ове представе".

После ове препоруке радничкој класи, следи критика: „Све ове представе и предавања имаће тек онда успеха ако после њих дође најшира помоћ државе за систематско и бесплатно лечење болесника и предупређивање ширења болести. За ту сврху ове мере које су сада предвиђене тако су мале и лечење

[6] В. Живојиновић, *Репризе, новитети, гостовања,* Мисао, Београд, св. 15-16, 1. и 16. август 1920.

тако рђаво и слабо организовано да је то шега са тако великим и озбиљним непријатељем народног здрава као што је сифилис... Како се мало држава брине о сузбијању сифилиса о државном трошку, најбољи су доказ праксе лекара специјалиста који истерују баснословне зараде и који су претрпани пацијентима. Потребни су милиони за сузбијање сифилиса који је рат расејао по целој земљи. Господо, узмите те милионе од генералских плата, од топова, од пушака, од лифераната и дајте их за болнице и санаторијуме, ако мислите озбиљно да сузбијете сифилис!", узвикује на крају коментатор[7].

***

Не располажемо подацима колика је санитарна односно медицинска корист била од бројних позоришних представа, које су биле у тој функцији, али је судећи по броју изведених представа и позоришних кућа које су ово дело имале на репертоару, Бријеово дело имало несумњиви, поред уметничког, и одговарајући друштвени ефекат.

По томе ће Бријеово дело *Страдалници* остати упамћено као отворена драма с тезом, која је и као таква наишла на благонаклон пријем, јер је у својој поруци садржала више него запажен хуманитарни циљ. Али тај флуидни уметнички учинак у театру је тешко или готово немогуће исказати рационалним показатељима. На нама је да га с благонаклоном изнесемо на јавност после једног века, да подсетимо на њега, уверени да су наша позоришта часно испунила један надасве хумани задатак, не лишавајући се истовремено и естетског доприноса у уметничком обликовању сценских ликова ове ангажоване драме.

ПОВОД ЗА ЈЕДНО ДОДАТНО ИСТРАЖИВАЊЕ

Истакнути драмски уметник Сима Јанићијевић (1912-1996), пре више од две деценије, током разговора у Музеју позоришне уметности Србије, чији је посетилац бивао веома често деведесетих година, предочио ми је копију позоришног плаката представе *Страдалника,* коју је он режирао. Тог детаља сетио сам се током припрема за писање овог рада и пронашао плакат у својој документацији. Више се не сећам детаља тог разговора, али предочавам плакат као могући повод да се истраже појединости о тој, у сваком случају, необичној представи:

„Народно позориште у Београду, зграда на Врачару, дневна представа. ***Представа Команде базе града Београда***, у недељу, 14. априла 1946. године. **СТРАДАЛНИЦИ**, позоришни комад у три чина. Написао Е. Бриje. С француског превео др Вој. Михајловић. Редитељ: Сима Јанићијевић. Са уводним предавањем шефа Санитетског одсека Команде базе града Београда друга капетана др. Ђуре Милошевића.

Лица:

Лекар .....др. Д. Шимић
Болесник (Милан Симић) ..... Д. Тодоровић
Јовановић, народни посланик, болесников таст ..... М. Крстић (члан драмске групе IV рејона)
Један отац .....М. Ристић
Лекарски помоћник ..... Д. Симић
Супруга болесникова (Миланова).....Р. Мицић
Мајка болесникова .....М. Павловић
Дојиља .....З. Ивановић
Једна девојка ..... Б. Милосављевић
Радница ..... Н. Кнежевић
Служавка ..... В. Станојевић

Први чин: приватна лекарска ординација. Други чин: у кући Милана Симића. Трећи чин: на кожно-венеричној клиници.

Сценограф: Зоран Дојчиновић

Све улазнице резервисане за руководиоце и борце Команде базе града Београда. Почетак тачно у 15 часова. Свршетак око 18 часова."

Ево уверљивог доказа да је исти проблем са распрострањеним венеричним болестима постојао и после Другог светског рата, чије одјеке тек наслућујемо организовањем представљања истог драмског текста насталог с почетка XX века, а први пут извођеног двадесетих година. Не располажемо детаљима око настанка представе, али с обзиром да су војни лека-

[7] А-м: *Приказивање „Страдалника" по Србији,* Радничке новине, бр. 185, 5. август 1920.

ри били активни учесници, указује на чињеницу да је акција била свеобухватна. Искусни глумац Јанићијевић, у војној униформи и функцији редитеља драмске екипе Пете крајишке дивизије, окупио је, уз своје чланове и аматере из града, чиме је створио ангажовану наменску представу. У представу је био укључен професионални лекар, што је целом подухвату давало виши образовни и санитарни карактер. Није познато да ли је представа репризирана, а ова наведена била је резервисана само за војна лица, па би било логично да је изведена и за грађане. Ова и друга питања остављамо да одгонетне будући истраживач ове специфичне представе, која доказује универзалну вредност и трајну актуелност Бријеовог драмског дела.

***

Током истраживања извесних непотпуних појединости ове теме, наишао сам на интернету на податак да су *Страдалници* ушли у нови миленијум, те да су извођени недавно у Републици Српској. Још једна потврда горе наведене тврдње о универзалности Бријеове драме.

Студентско позориште у Бањалуци, на сцени „Петар Кочић", извело је премијеру *Страдалника* Е. Бријеа 1. октобра 2015, у режији и адаптацији бањалучке глумице Љиљане Чекић. Осавремењена представа *Страдалника* имала је успеха на „Варошфесту" у Котор Вароши 18. и 25. октобра 2016. Ауторка целог подухвата оживљавања адаптиране Бријеове драме, најавила је тематске скупове са стручним предавачима, о проблему опасне неизлечиве *HIV* болести, раширене претежно међу млађом популацијом. Осавремењен, Бријe постаје и даље актуелан драматичар, наш савременик. Његов сценски живот продужио се преко сто година и ушао је у двадесет први век.

***

Ваља забележити још два драмска дела која спадају у бријеовски драмски тематски видокруг, први је с краја деветнаестог века, а други савремени, из 1997. године.



КРАЉЕВСКО СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

ВЕЧЕРЊА ПРЕДСТАВА 1920. У САЛИ „МАНЕЖА"

У Београду, у понедељак, 17 маја

ПРВИ ПУТ.

СТРАДАЛНИЦИ

Позоришни комад у три чина. Написао Е. Бриje.

Превео Др. Војислав Михаиловић-лекар. — Редитељ г. Верешчагин.

Л И Ц А:

Лекар . . . . . г. Гошић
Жорж-Дипон . . . . . г. Златковић
Лош . . . . . г. Гинић
Један отац . . . . . г. Антонијевић
Помоћник . . . . . г. Вучићевић
Супруга . . . . . г-ца Бандић
Мајка . . . . . г-ђа Милутиновић
Дојиља . . . . . г-ђа Паранос
Једна девојка . . . . . г-ђа Стокић
Једна рађеница . . . . . г-ђа Харитоновић
Једна служавка . . . . . г-ђа Стојчевић

Догађа се: Први чин: код лекара, други у Жоржовој приватној канцеларији, трећи у управниковом кабинету у болници.

Пред комадом:

Уводно предавање г. Др. Војислава Михаиловића лекара

Комад СТРАДАЛНИЦИ првенствено намењен је васпитачима, родитељима и одраслој омладини. И ако писац у комаду с разлогом напада лажну и штетну срамежљивост у разговору о полним болестима Управа Народног позоришта сматра за дужност да обавести публику о чему је реч у комаду, како би се одбили прекори оних, који не би сматрали за угодно присуствовати сами или доводити своју децу на ову представу.

Почетак у 8 часова у вече.

Премијерски плакат

Први наслов је већ од 1881. постао драмска класика, а реч је о *Сабластима* (или *Аветима*) Хенрика Ибзена (1828-1906), под којим су насловима извођени у некадашњој Југославији. Аутор се може сматрати зачетником драмских остварења са проблемом болесних стања главних јунака изазваних последицама венеричних болести. У основи Ибзенове драме је трагедија главног јунака, као последица наслеђене полне болести, у породичном миљеу брака склопље-

ног из друштвених обзира. У Народном позоришту у Београду *Авети* су први пут је извођени 5. јуна 1904, у преводу Павла Мијатовића и режији Саве Тодоровића, са Богобојем Руцовићем као Освалдом Алвингом. Представа је обновљена 1911. године. Друга поставка Ибзенових *Аветии* на сцени НП у Београду збила се 24. марта 1928, у истом преводу, а сада у режији Ј. Љ. Ракитина, са Рашом Плаовићем као Освалдом.

Други наслов је веома симболичан и директно упућује на тему драме. На сцени Звездара театра у Београду изведена је премијерно 3. децембра 1997. савремена драма *Вирус* Синише Ковачевића (1954), угледног српског драматичара, који је и сценски поставио своје дело. Већ сам наслов указује да је реч о пошасти, о раширеној савременој болести (*Sida*), за коју још није пронађен ефикасан лек. Последње извођење представе било је 7. јуна 2002, а укупно је изведено 120 пута, пред 25.825 гледалаца. Текст Вируса се појавио у право време у социолошком и културолошком смислу, сликајући породичне драме у којима је један члан оболео од AIDS-a. Драма је наишла на леп пријем у српским позориштима. Недељу дана после премијере у Београду, представа *Вирус* премијерно је изведена у Народном позоришту у Нишу, у режији Милоша Јагодића. Одиграна је 49 пута и видело је 10 532 гледаоца.

Ковачевићева драма *Вирус* имала је премијеру у Бијељини, у Републици Српској, у театру „У бунту" 1. децембра 2010, у режији Љиљане Благојевић, реализовану са екипом младих талентованих глумаца.

Вирус Синише Ковачевића прешао је границе и премијерно је приказан 26. фебруара 2013. у Јеревану, главном граду Јерменије, у преводу Бабкена Симоњана. Иста представа је гостовала на 58. Стеријином позорју 2013. године у Новом Саду.

„Позориште младих аматера" из Пећинаца премијерно је извело 30. марта 2016. представу *Вирус* Синише Ковачевића, у режији Слободана Станковића, која је проглашена најбољом на Фестивалу драмских аматера Срема ФЕДАС у Иригу, па је као таква била учесник 11. Интернационалног фестивала аматерског театра „ИФАТ", који се одржавао јуна 2016. године у Лакташима, у Републици Српској.

Читав низ аматерских дружина играло је ову Ковачевићеву драму, која је својим друштвеним ангажманом и актуелном тематиком очито заинтересовала и освајала младе љубитеље позоришне уметности широм Србије. Без претензија да побројимо сва извођења, бележимо:

Позориште КУД „Караџић" из Лознице извело је 11. октобра 2018 . Ковачевићев *Вирус,* у режији и сценографији Зорана Грујића; Аматери Бруса, режија Слободана Ћустића; Аматерско позориште Ћићевац, режија Зоран Обрадовић; Аматери Костолца, режија Ненад Деспотовић; Гимназија „Филип Вишњић", Бијељина; Културни центар, Рума и др.

À PROPOS (А У ВЕЗИ С ТИМ...)

На крају овог театрографског путовања, наводимо и два апартна податка, два несвакидашња, готово бизарна податка која се везују за тему из наслова овог рада. До њих сам дошао током вишегодишњих истраживања извесних сличних тема, а сада су искрсли сасвим ненадано и дали нова, проширена сазнања о нашој теми.

Први је податак из совјетске *Театралнеје енциклопедије*. Под одредницом *Позоришта санитарне културе* (*Театры санитарной культуры)* наводи се да су задаци ове врсте театара били превасходно популаризација знања о хигијени и здравственој култури средствима уметности, у циљу народног просвећивања, у младој многољудној бољшевичкој држави. У СССР-у двадесетих година XX века зато се јављају полуаматерска-полупрофесионална позоришта при домовима здравља у већим градовима, као што су нпр. Москва, Лењинград, Тбилиси, Одеса, и неким другим. Изводе се комади са медицинском тематиком, у облику сценских расправа, инсцениираних „суђења", „усмених новина" и сл. После венеричних болести, најчешће теме су биле борба против туберкулозе и алкохолизма.

Други случај односи се директно на драму *Страдалници* Е. Бријеа, која је доспела у сасвим неоче-

кивани контекст. О томе сведочи податак из студије Слободана А. Јовановића *Француска и енглеска идејна драма (1850-1914),* докторске дисертације аутора: „Нормално је да се романи драматизују. У Америци се десило обратно. Аптон Синклер је од Бријеових *Страдалника* направио роман. (Damaged Goods. The great play Les Avaries of Brieux, novelired with the approval of the author. By Upton Sinclair, Pasadena, 1913".8

***

Комад *Страдалници* својом тематиком коинцидирао је с великим здравственим проблемима пострatног живота. Иако је настао 1901, успевао је да изједначи драмску напетост са животом 1919, 1920, 1923, 1932, 1946, када се тај комад изводио са учешћем лекара професионалаца. Показало се да је то један од комада са естетиком веровања у уметност која аргументима улази у дијалог са текућим животом. Тај комад поново се појављује после непуних сто година (2015) у адаптираном облику, прилагођен новим опасностима HIV вируса.

На крају овог путовања кроз нашу позоришну историју с драмом Бријеа, с неочекиваним извођењима, у разним деловима некадашње Југославије, у раздобљу од 1919. до нашег времена (2015), готово пуних сто година, што није чест случај у повести нашег театра, можемо се запитати: Какво нам ново изненађење може приредити тема *Страдалника*, тако истрајно актуелна већ читав век, тог скоро сасвим заборављеног француског драматичара Ежена Бријеа? То једно једино његово драмско дело, коме се нису придавали атрибути класичних вредности, неочекивано продужава своју присутност на светској позоришној сцени. Његова драма живи већ други век, присутна је и у новом миленијуму.

Одиста, судбине сценских дела су потпуно непредвидиве, потпуно независне од хтења и првобитних намера својих твораца. Тако дела специфичне тематике, с драмским мотивима вечно присутним у човековој борби за опстанак на овој намученој планети, плове ношена ненаданим ветровима у непознате и недоступне астралне даљине.

При крају исписивања овог рада, сасвим неочекивано, светски медији су пренели узнемиравајуће вести о појави новог смртоносног *коронавируса* у кинеском вишемилионском граду Вухану, који се шири невиђеном брзином. Велики број оболелих смртно завршавају. За нови вирус не постоји спасоносна вакцина. Рађају се тако нови кинески с*традалници,* чека се неки нови кинески драматичар Бријe да нам предочи савремене трагичне јунаке, из нама далеке, пријатељске Кине. Колоне нових *страдалника* и даље настављају да путују нашом планетом.

Београд-Нови Сад, јануара 2020.

[8] Слободан А. Јовановић, *Француска и енглеска идејна драма*, Београд, 1968, 192.

ИЗВОРИ

Страдалници, позоришни комад у 3 чина написао Бријe, превео др Војислав Михаиловић, лекар, шаптачки примерак, Архив НП у Београду, инв. бр. 952; *Страдалници*, премијерски плакат 17. мај 1920.

БИБЛИОГРАФИЈА

Ежен Бријe, *Страдалници, позоришни комад у три чина,* превео Војислав Михаиловић, Београд, 1921.

ЛИТЕРАТУРА

Станислав Краков, *Страдалници,* Прогрес, Бгд, бр. 9, 1920

Моша Пијаде, *„Страдалници"од Бријеа*, Радничке новине, Бгд, бр. 125, 23. мај 1920

В. Живојиновић, *Репризе, новитети, гостовања,* Мисао, год. II, св. 15-16, август 1920

М. Дојчин, *Страдалници,* Домовина, Загреб, бр.123, 1920

Младен А. Живановић, *Страдалници*, Стара Србија, Скопље, бр. 285, 1920

А-м, *Приказивање „Страдалника“ по Србији,* Радничке новине, бр. 185, 5. август 1920

-в-, *Драма француског академика* (Brieux: *Страдаоци,* прев. Исо Великановић), Хрват, бр. 11, 1921

А-м, *Из позоришта („Страдалници“),* Јединство, Нови Сад, бр. 716, 28. октобар 1921

А-м, „Страдалници“, Застава, 31. окт. 1921

А-м, *„Страдалници“,* приказ књиге, Српски књижевни гласник, НС, књ. VI, бр.1, 1. мај 1922

Д. Ф. Симић, *Страдалници, позоришни комад у три чина, с француског превео Војислав Михаиловић*, Демократија, Бгд, бр. 825/6, 1922

Позоришни годишњак 1918-1922, Бгд, 1922; Н., *„Тоша Јовановић“ (Страдалници у Битољу)*, Привредни гласник, Скопље, 12. мај 1923

Б. Николић, *„Страдалници“ на путовању по унутрашњости*, Време, Бгд, бр. 608, 30. август 1923

Св. Петровић, *У позоришту*, Бгд, 1928; Х (М. Богдановић): *Смрт Евжена Бриеа,* Српски књижевни гласник, Бгд, НС, књ. 38, св. 1, 1. јануар 1933

Сава В. Цветковић: *Репертоар Народног позоришта у Београду (1868-1965),* Бгд, 1966

Театральная энциклопедия, том V, Москва, 1967

С. А. Јовановић, *Француска и енглеска идејна драма* (*1850-1914*), Бгд, 1968; *Народно позориште Босанске крајине 1930-1980,* Бањалука, 1980

Милан Јевтић, *Први век позоришног живота у Шапцу*, Театрон, бр. 72/73/74, 1990.

Немања Савковић

РЕДИТЕЉСКО СТВАРАЛАШТВО ПРЕДРАГА БАЈЧЕТИЋА[1]

Сажетак: Редитељско стваралаштво Предрага Бајчетића (1934-2018) – у позоришту, на телевизији и на радију – носило је изразито ауторски печат и било је трагалачки опредељено. Предмет овог рада је Бајчетићев редитељски опус у позоришту. Режирао је у Југословенском драмском позоришту, Народном позоришту у Београду, Атељеу 212, Српском народном позоришту, Битеф театру, Позоришту „Бошко Буха", Дому омладине Београда и у норвешким позориштима Ворт (у Молдеу) и Тренделаг (у Трондхејму). Добитник је Стеријине награде за режију, заједно с Матом Милошевићем, за представу *Откриће* у извођењу Југословенског драмског позоришта на Стеријином позорју 1962. године.

Кључне речи: Предраг Бајчетић, редитељско стваралаштво, позориште, глума.

Редитељско стваралаштво Предрага Бајчетића (1934-2018) – у позоришту, на телевизији и на радију – није до данас сагледано у целини и примерено оцењено, иако је реч о уметничком прегнућу вредном помнијег проучавања. Остало је у сенци његовог педагошког рада на Академији за позоришну уметност у Београду,[2] где је постигао изузетне резултате у школовању глумаца и пружио суштински допринос развоју наставе глуме.[3] У овом раду истражујемо његов редитељски опус у позоришту, који обухвата двадесет једну представу насталу у периоду од 1956. до 2001. године.

[1] Усмено саопштење под називом „Редитељско стваралаштво Предрага Бајчетића и његова теоријска мисао о уметности режије" аутор је изнео на Међународном научном скупу „Традиционално и савремено у уметности и образовању", одржаном у Косовској Митровици од 8. до 10. новембра 2019. године у организацији Факултета уметности Универзитета у Приштини.

[2] Академија за позоришну уметност основана је 1948. године. Преименована је двапут: 1962. у Академију за позориште, филм, радио и телевизију, а 1973. у Факултет драмских уметности (позоришта, филма, радија и телевизије).

[3] Немања Савковић, „Педагошки рад професора Предрага Бајчетића", *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 22, Београд, 2013, 255-273.

Бајчетић је студирао режију на Академији за позоришну уметност, у класи др Хуга Клајна. Дипломирао је 1956. године с представом *Ђаволов ученик*, по комаду Бернарда Шоа (Bernard Shaw), у Народном позоришту у Мостару; чланови испитне комисије били су др Клајн и Јосип Кулунџић. Ова представа донела је на мостарску позорницу „дах свјежине", писао је критичар Мугдим Карабег, пре свега начином на који је редитељ вајао ликове, распоређивао глумце на позорници, користио светлосну технику, дочарао атмосферу и згусnуо радњу комада.[4] Након дипломирања Бајчетић се запослио у Југословенском драмском позоришту у Београду, где је радио наредних девет година као помоћни редитељ (1956-1960) и редитељ (1960-1965). Истовремено, почео је да ради и на Академији, као хонорарни асистент на предмету Глума.[5] У својству помоћног редитеља стицао је искуство сарађујући са др Бранком Гавелом *(Дубровачка трилогија, Ифигенија на Тауриди)*, Бојаном Ступицом *(Госпођа министарка, Посета старе даме, Опера за три гроша)*, Матејом (Матом) Милошевићем *(Краљ Лир)*, Томиславом Танхофером *(Браћа Карамазови)* и Мирославом Беловићем *(Плуг и звезде)*. Као редитељ поставио је пет представа, прве две на Малој а наредне три на Великој сцени: *Међу јавом и мед сном* (1960), с поднасловом „Вече великих монолога посвећено успомени на Лазу Костића", *Чисте руке* (1960), по комаду Јована Христића, *Откриће* (1961), у корежији с Матом Милошевићем, по драмском предлошку Мирослава Беловића и Јована Ћирилова сачињеном на основу истоименог поглавља из романа *Деобе* Добрице Ћосића, *Виловњак од западних страна* (1962), по комаду Џона М. Синга (John Millington Synge) и *Демони* (1964), по комаду Џона Вајтинга (John Whiting).[6] Између *Виловњака* и *Демона* режирао је једну представу и ван матичне куће – *Размену* (1962), у Атељеу 212, по комаду Пола Клодела (Paul Claudel).[7]

Већ у својој првој професионалној представи Бајчетић је исказао дар за рад са глумцем, што ће постати главна карактеристика његовог редитељског проседеа. Изазов је био велики: неки од најбољих глумаца у тадашњој Југославији требало је да говоре монологе из значајних дела светске и домаће књижевности. Међу њима су били Марија Црнобори (Антигона, Федра), Миливоје Живановић (Магбет, Пера Сегединац, Сатин), Мирјана (Мира) Ступица (Лаврансија, Његина), Бранко Плеша (Маркиз Поза, Иван Карамазов), Милосав (Мија) Алексић (Помет, Жевакин), Стојан Дечермић (Ромео) и други. *Међу јавом и мед сном* приказана је на Стеријином позорју 1960. године, ван конкуренције, и на Фестивалу малих сцена у Сарајеву 1962. године, где је награђена „Златним венцем" за најбољу представу. Ништа мањи изазов није била ни режија праизведбе Христићевих *Чистих руку*, комада у којем се мит о Едипу сагледава из егзистенцијалистичке перспективе – комад је својеврсна полемика са Сартровим (Jean-Paul Sartre) *Прљавим рукама* – и служи, по речима редитеља, да би се у савременом контексту поставио и разрешио „проблем односа човекове друштвене делатности и морала".[8] Боривоје (Бора) Глишић оценио је да је Бајчетић тај задатак решио „с талентом, знањем, са смислом за рационално сценско размишљање" и са „правим уметничким *преставрањем*".[9] По речима Јована Максимовића, он је испољио „суптилно осећање за театар идеја" и показао „њух" за драматизовање идеја.[10] Редитељ је наметнуо основни тон и дао јединствену боју представи, закључио је Слободан Селенић, радећи „веома инвентивно и сигурно" с хором и упутивши ансамбл „на текст, на мисао иза речи".[11] Главне улоге тумачили су Стојан Дечермић (Едип) и

[4] Мугдим Карабег, „Оригинално и импресивно", *Слобода*, Мостар, 26. 01.1956.

[5] Као хонорарни асистент на Академији радио је од 1956. до 1962. године са професорима Јозом Лауренчићем и Јосипом Кулунџићем (Архива Факултета драмских уметности).

[6] Вајтинг је комад написао 1961. године, по историјском есеју *Демони из Лудена* Олдоуса Хакслија (Aldous Huxley) из 1952.

[7] Представа је рађена према првој верзији комада из 1894. године. Друга верзија потиче из 1951.

[8] М. Р.„Један тренутак са... Предрагом Бајчетићем", *НИН*, 16.10.1960.

[9] Бора Глишић, „Два нова драмска писца", *НИН*, 30.10.1960.

[10] Јован Максимовић, „Драматизовање идеја", *Вечерње новости*, 22.10.1960.

[11] Слободан Селенић, „Јован Христић: ‚Чисте руке'", *Борба*, 23.10.1960.

Марија Црнобори (Јокаста). Представа је 1961. године изведена на Стеријином позорју, где је Мирослава (Мира) Глишић освојила Награду за костим, а представа у целини Посебну награду за дикцију.

Умеће рада с већом групом глумаца на позорници и способности функционалне организације простора игре, обликовања узбудљивог ритма догађања и компоновања метафоричних сценских слика омогућили су Бајчетићу да у наредној режији, заједно с Матом Милошевићем, постигне врхунски уметнички резултат. Представа *Откриће* оставила је веома снажан утисак на публику и добила једногласне похвале критичара, код нас и у иностранству, те постала једна од најзначајнијих представа не само у историји Југословенског драмског позоришта, већ и у целокупној послератној историји нашег позоришта. По Бајчетићевом мишљењу, Ћосићев текст представља „трагично изузетан обрачун са нама самима, са једним тренутком наше историје", он је проговорио истину о страдању у Другом светском рату тако да та истина једноставно „заживи у нама као сопствена успомена, запече као властити бол".[12] Играли су сви чланови глумачког ансамбла, сценографију је потписао Миленко Шербан, костиме Мира Глишић, музику Василије Мокрањац. Трагичну судбину житеља српског села Трнаве, сатераних од стране немачких окупатора у запаљену цркву и осуђених на колективну смрт, глумци су оваплотили са самопрегором којем, по суду др Хуга Клајна, није било равна у нашем позоришту, „одолевајући свим искушењима самоистицања и славољубивости".[13] Ели Финци приметио је да су редитељи главну пажњу посветили „вајању масе као динамичног и пластичног организма, који сваки час (...) мења свој морални и психолошки волумен, смањује или повећава обим своје снаге, уздиже или спушта свој гнев и свој јад".[14] Сарадња двају редитеља била је, по речима Мате Милошевића, „изванредно успешна" – сваки детаљ у представи имао је пуну сагласност обојице; Милошевић је био нешто упослени у директном контакту са глумцима и у завршници представе, док се Бајчетић више ангажовао „у смишљању и практичном организовању основа целе представе".[15] На Стеријином позорју 1962. године *Откриће* је овенчано Наградом за најбољу представу, а редитељи Наградама за режију. Представа је извођена и у иностранству – у Паризу, Варшави, Софији, Москви, Лењинграду и другде. На фестивалу „Позориште нација" 1964. године, у парискоj дворани „Сара Бернар", представа је доживела, по сведочењу Јована Ћирилова, „један од највећих успеха које је неки наш театар икада имао у иностранству".[16]

Сингов *Виловњак од западних страна* заинтересовао је Бајчетића, како је рекао у најави представе, из два разлога: због актуелности проблема којег се дотиче – односа „масе и хероја, кога она жели да створи" – и због чудног споја „ирског хумора, нарочите врсте, и поезије".[17] Прво његово окушавање у комедији резултирало је представом која је имала успеха код публике, али коју је критика дочекала с извесним подозрењем. Ели Финци оценио је да је редитељ пронашао ефикасна сценска средства тумачења за оне елементе комада који су реалистични и конкретни, те да су глумци с разумевањем разрађивали и конкретизовали његове интенције, али да тамо где је мимо реалних елемената требало дати нешто „више" и нешто „друго", тамо где се „песник угнездио у реалисту" и омогућио му да стварност сагледа „у чаробној перспективи црног хумора и поетске маште" – да је тамо редитељева моћ оживљавања вукла надоле, у примитивније слојеве хумора и поезије.[18] Редитељ није имао довољно даха да од почетка гледаоце уведе у Сингов свет „с оним жаром и помамом које тај разбарушени Ирац заслужује", извештавао је Вук Вучо; тек се у трећем, последњем чину, представа преобразила у „дуго очекивани прасак", оживела је „као пробуђе-

[12] Предраг Бајчетић, „Песник и редитељ", *Данас*, Београд, бр. 2, 1961, 10.

[13] Хуго Клајн, „Епитаф стваралаштву ,Откриће'", *Политика*, 02.07.1961.

[14] Ели Финци, „Монумент страве и ужаса", *Политика*, 28.05.1961.

[15] Мата Милошевић, *Моја режија*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1982, 108.

[16] Јован Ћирилов, „Пола века ,Открића'", *Блиц*, 25.05.2011.

[17] Д. П., „Поезија која је ,шокирала' публику - рекао је Аполинер о Синговом делу", *Вечерње новости*, 17.01.1962.

[18] Ели Финци, „Чудесни амалгам поезије и реалности", *Политика*, 20.01.1962.

на звер после зимског сна" и приредила гледаоцима „неколико тренутака потпуне занесености, вртоглавог ритма, издашног хумора, сочне траги-гротеске".[19] Главне улоге у представи тумачили су Мија Алексић (Кристофер Ман), Миливоје Живановић (Стари Ман), Дејан Дубајић (Мајкл Флаерти) и Маја Чучковић (Маргарет Флаерти); нарочиту наклоност публике освојио је Алексић, који је „виловњака" играо, по мишљењу Слободана Новаковића, с аутентичном комичарском инспирацијом и изворним геговима.[20]

Размена је представљала нови узлет Бајчетићевог стваралачког надахнућа и потврду редитељске зрелости. Привукла га је поетска снага текста и могућност да за Клоделово новаторско драмско казивање тражи одговарајући израз на сцени камерног позоришта. За трагање су били расположени и Владислав Лалицки, сценограф и костимограф представе,[21] и глумци Вера Чукић, Петар Банићевић, Мира Ступица и Предраг Тасовац, носиоци улога Марте, Луиса Лејна, Лечи Елбернон и Томаса Полока. Бајчетић је био свестан тешкоћа које намеће Клоделова драматургија, саткана, по њему, од два света – света појава и личности и готово ирealног света поезије и симболике.[22] Ови светови преплићу се у наоко обичној причи с америчког Југа о љубавном четвороуглу у који западају млада Европљанка, Индијанац, глумица средњих година и пословни човек. Романтични заплет писац је искористио, сматрао је Слободан Селенић, да би говорио о пролазности овог света и његових очигледних али привидних вредности, о путу који води „од пролазног, кроз патњу до ултимативне човекове среће у миру и крваво стеченом помирењу са Богом". Бајчетићева режија, „врло прецизна и интелигентна", открила је сву лепоту и мисаону сугестивност духа који не само што тражи смисао своје (моралне пре свега) егзистенције, већ и духа који уме да објасни свет, чак и да креира нови и непостојећи свет да би оправдао себе у свом материјалном амбијенту који је, по Клоделовом уверењу, фикција без трајног смисла.[23] Редитељ је стрпљиво трагао за поетским подтекстом у свакој сцени комада, писао је Владимир Стаменковић, и у изолованим људским поступцима наслућивао је, с префињеним осећајем за нијансе, дубље симболично значење.[24] Ели Финци нагласио је да је камерни стил интерпретације, којем је редитељ прибегао, омогућио да Клоделова реч (у сјајном преводу Рашка Димитријевића) буде пласирана „у свем богатству својих пурпурних боја и пастелних прелива", као и да је цео ритам представе био потчињен „том закону поетске валоризације речи".[25] И Миливоје Глишић сматрао је да је редитељево осећање за ритам Клоделове поезије било од пресудног значаја за прави тон извођења. Осим тога, он је истакао да је на плану „бојења атмосфере" (преношења унутрашње атмосфере лика у светлост позорнице) Бајчетић начинио „мало режијско ремек-дело": аналитичним психолошким одређивањем личности у комаду, продубљивањем њихових карактера и постављањем глумаца у добро погођене односе, он је малу камерну позорницу „пунио животом" и хармонично водио причу „у магличастој гами илузија и осенчених човекових дубина".[26] Представа је имала неуобичајен, синкопиран ритам, јер је редитељ правилно наслутио да *тишина* чини поетску суштину комада, приметио је Вук Вучо, и изградио ју је тако да она својим „паузама, ћутљивим уздасима и ритмичким менама" говори готово више него својим „вербалистичким узлетима". У много чему редитељ је досегао свој „мудро смишљени циљ", оценио је Вучо: чак и онда када су „ковачи Клоделовог жарког метала" засипали гледаоце „најварничавијим букетима речи", над главама им је лебдео „облак тишине као вечни свод, као зид ћутања и тајне који смртник не сме да прекорачи".[27]

[19] Вук Вучо, „Без очекиване жестине", *Вечерње новости*, 20.01.1962.

[20] Слободан Новаковић, „Виловњак од западних страна", *Младост*, 24.01.1962.

[21] Лалицки је на Фестивалу малих сцена у Сарајеву 1963. године за остварење у овој представи добио Награду за сценографију.

[22] „Први Клодел у нас", *Вечерње новости*, 22.12.1962.

[23] Слободан Селенић, „П. Клодел: ‚Размена'", *Борба*, 03.01.1963.

[24] Владимир Стаменковић, „Клоделова романтична инспирација", *НИН*, 13.01.1963.

[25] Ели Финци, „‚То личи на снове'", *Политика*, 31.12.1962.

[26] Миливоје Глишић, „Пол Клодел: РАЗМЕНА", *Студент*, 04.01.1963.

[27] Вук Вучо, „Сејачи тишине", *Књижевне новине*, 11.01.1963.



Предраг Бајчетић

Демони су били Бајчетићева последња режија у Југословенском драмском позоришту. Прича о католичком свештенику из француског града Лудена, који је 1634. године постао трагична жртва политичког прогона и лажне оптужбе за омађијавање часних сестара ради полног искоришћавања, имала је за редитеља јасну савремену конотацију. Стога је желео да с глумцима створи „једноставан и кошмаран" живот на сцени и ликове у којима бисмо сви могли да „препознамо себе"; то је комад, истицао је уочи премијере, „о судбини човека, његовом месту у друштву, тражењу смисла живота, љубави ...".[28] Бројну глумачку екипу представе предводили су Стево Жигон (Урбан Грандије), Марија Црнобори (Сестра Жана Анђеоска) и Љубомир (Љуба) Тадић (Чистач канала), а сценографију, костим и маске осмислио је Владислав Лалицки. Већина критичара била је сагласна у закључку да редитељ, упркос студиозном приступу, није довољно искористио сценске могућности које комад нуди. „*Демони* нису изишли из луденских кула и катедрала", писао је Жарко Јовановић, исувише су били затегнути, звучно згуснути, преоптерећени средњевековном тмином да би смирење казали неке истине о данашњем свету. Ипак, он је указао на то да је Бајчетићева режија показивала и „мајсторске потезе", попут сцене разговора Грандијеа и Чистача канала преко кавеза са птицом и буктињом.[29] Ели Финци приметио је да редитељ није имао јасну и супериорну визију целине, због чега је композицију представе решавао „на парче", од сцене до сцене, дајући „пун и звучан драмски акценат" свакој сцени напосе.[30] Слободан Селенић, пак, сматрао је да је редитељ пропустио да примети специфичну везу између метафоричног и реалистичног у Вајтинговом драмском поступку, па је представу доследно померао према једној патетичној стилизацији стално покушавајући да текст игра на његовом метафоричном нивоу; тако је настала емоционално предимензионирана представа која је изгубила „ону фину, типично вајтинговску везу са реалистичким видовима живота". С друге стране, Селенић је одао признање редитељу да је у оквирима концепције за коју се одлучио исказао „и таленат и укус и домишљеност", те да је у представи било „изванредно лепо режираних момената" и „фино протумачених филозофских места", а да су визуелна опрема представе и осветљење доприносили на извесним местима утиску „врло сугестивне амбијентације, праве и аутентичне сценске лепоте".[31]

Године 1965. Бајчетић је напустио Југословенско драмско позориште и прешао у стални радни однос на Академији, у звању доцента на предмету Глума.[32] Тада отпочиње други период у његовом редитељском раду (1965-1974), када он своју стваралачку пажњу, поред позоришта, усмерава још ка телевизији и радију. У овом периоду режирао је седам предста-

[28] С. Милетић, „Жана Анђеоска на Цветном тргу", *Вечерње новости*, 11.03.1964.

[29] Жарко Јовановић, „Зазидани у Лудену", *Вечерње новости*, 13.03.1964.

[30] Ели Финци, „У патетичном грчу", *Политика*, 14.3.1964.

[31] Слободан Селенић, „Без изворних карактеристика", *Борба*, 14.03.1964.

[32] Бајчетић је био изабран за хонорарног доцента на Академији још 1962. године.

ва: *Пантаглез* (1965), у Атељеу 212, по комаду Мишела де Гелдерода (Michel de Ghelderode), *Леонс и Лена* (1966), у Позоришту „Бошко Буха" (Омладинска сцена), по комаду Георга Бихнера (Georg Büchner), *Мајка Храброст и њена деца* (1967), у Српском народном позоришту у Новом Саду, по комаду Бертолта Брехта (Bertolt Brecht), *У песку* (1971), у Народном позоришту у Београду (Сцена „Круг 101"), по комаду Кента Андерсона (Kent Andersson),[33] *Тераса* (1971), у Народном позоришту (Велика сцена), по комаду Јована Христића, *Таленти и обожаваоци* (1973), у Народном позоришту (Велика сцена), по комаду Александра Островског (Александр Островский), и *Сладострасници, Карамазови* (1974), у Атељеу 212 (Велика сцена), по сопственој драматизацији романа *Браћа Карамазови* Фјодора Достојевског (Фёдор Достоевский).

Пантаглез није доживео премијеру. У пријави на конкурс за ванредног професора на Академији 1969. године, Бајчетић је уз ову представу ставио напомену: „Представа готово довршена, али није приказана" (Архива Факултета драмских уметности у Београду). О овом случају није писао нити је јавно говорио. Остаје непознаница да ли се управи Атељеа 212 није допало како је редитељ сценски оживео комад или се некоме ко је утицао на доношење одлуке о обустави рада на представи није допала Гелдеродова прича о обичном човеку који случајно, не знајући за то, постаје вођа револуционара, да би након пропасти револуције, не знајући ни да се она десила, био осуђен на смрт. После овог непријатног искуства, Бајчетић је режирао *Леонса и Лену*, познату Бихнерову „лирску лудорију у два дела". Комад му је био инспиративан не толико због приче, колико због својих поетских квалитета и податности за сценско размаштавање. Први пут користио је у позоришту лутке, које је за ту прилику израдила Вукосава Николин. Насловне улоге у представи тумачили су Душан Голумбовски и Оливера (Оља) Грастић-Јелић. Слободан Селенић приметио је да је редитељ, „уништивши потпуно фабулу", успевао да створи амбијент „ретке сценске лепоте и поетичне речитости", који је проткао „финим односом према општим местима" у размишљању меланхоличног кнежевића Леонса. Бихнерове асоцијације на Шекспира (William Shakespeare), његовог омиљеног писца, редитељ је прожео иронијом блиском савременом сензибилитету, као што је и пишчеве протоекспресионистичке поступке потенцирао у једном врло нешекспировском маниру. Отворено поигравање с драмском конвенцијом, закључио је Селенић, није му служило само као средство за изазивање смеха, већ и за „депатетизацију поетичности и мисаоности" која би својом буквалношћу можда могла да засмета савременом уху.[34]

Следећу представу Бајчетић је режирао – други пут до тада у својој редитељској каријери – изван Београда, у Српском народном позоришту у Новом Саду. *Мајка Храброст и њена деца* био је сложен и захтеван позоришни пројекат, с оригиналном Десауовом (Paul Dessau) музиком и много уметничких и техничких сарадника – били су ангажовани сви чланови глумачког ансамбла и позоришног оркестра, диригент, музички сарадник, кореограф и др. – који су здушно настојали да спроведу Бајчетићеву визију брехтовског сценског спектакла. Он је користио „модел књигу Брехтове представе", само без ротације коју стара сцена Позоришта није имала.[35] Мухарем Првић приметио је да је при реализацији ове представе редитељ следио теоријске пропозиције брехтовског позоришта, као и многи пре њега, само до извесне мере и колико је то било могуће с ансамблом коме Брехт није специјалност. Главна је заслуга редитеља, оценио је Првић, што је успео да игру читавог ансамбла прожме идејом брехтовске глуме;[36] новосадски глумци третирали су ову технику неједнако и недоследно, у распону од усвајања принципа идентификације до дистанцирања које се завршавало у карикирању. Првић је закључио да је Бајчетић „у свом раду на представи *Мајка Храброст и њена деца* остао на пола пута између Станиславског и Брехта".[37]

[33] Комад Кента Андерсона (1933-2005) - шведског драмског писца, глумца и редитеља - изворно носи назив *Кутија с песком* (Sandlådan). Представа је рађена по преводу књижевнице Бобе Благојевић, супруге Предрага Бајчетића.

[34] Слободан Селенић, „Експресионизам за децу", *Борба*, 23.03.1966.

[35] Предраг Бајчетић, „Парадокс о Брехту", *Сцена*, Нови Сад, бр. 1-2, 1998, 28.

[36] Бајчетић се с брехтовском глумом и методом *потуђења* сусрео у пракси још 1959. године, сарађујући као помоћни редитељ у припреми Ступичине представе *Опера за три гроша*.

чио да су Бајчетић и Српско народно позориште успели да на задовољавајући начин реше сложене задатке које је Брехт поставио пред редитеља и глумце, нарочито у другом делу представе, истакавши у том смислу сцену пред парохијском кућом. Љубица Раваси у насловној улози, ипак, није могла до краја да одговори захтевима „хладне драматургије", рекао је он, јер је у њеном тумачењу судбина Мајке Храбрости деловала „заиста потресно" и изазивала „саосећања", а то је баш оно што је Брехт желео да избегне.[37]

Наредне три представе Бајчетић је режирао у Народном позоришту у Београду, где је пронашао плодно тле за своје тадашње уметничке замисли. *У песку* је био заједнички пројекат Позоришта и Академије: играло је четворо глумаца Позоришта и деветоро студената треће године глуме из Бајчетићеве класе, којима је генерална проба била годишњи испит. Прича о одрастању и побуни деце против родитеља носила је у себи нешто од шездесетосмашког духа и било је потребно храбрости од стране свих носилаца пројекта да се она тада инсценира у Позоришту, посебно кад се узме у обзир да су Бајчетић и његова супруга 1968. године учествовали у протестима.[38] Студенти су у представи играли децу, а глумци одрасле. По речима Драгана Клаића, студенти су с много имагинације, еластичности, природно дубоког талента и довитљивости продирали у свет дечјих маштарија, игара, надлагивања, враћали се у доба првих наивних спознаја стварности и опирали се лицемерном усмеравању одраслих. Глумци су били понесени „жестином" студената и такође су играли надахнуто; Клаић је издвојио наступ Милоша Жутића, који је тумачио оца „с много хумора у нападима зле ћуди".[39] Представа је изведена на Фестивалу малих сцена у Сарајеву 1972. године

Тераса је била још једна Бајчетићева редитељска творевина ванредне уметничке вредности. Поновна сарадња с Јованом Христићем у позоришту, након једанаест година, уродила је плодом који је био зрелији и савршенији од *Чистих руку*. За разлику од својих претходних комада урођених у мит, Христић се у *Тераси* одлучио за савремену реалистичку причу: петоро људи на летовању, у кући на обали Јадранског мора, суочено с чињеницом да ће једно од њих ускоро умрети од рака, преиспитују међусобне односе и себе câме и откривају своју неоствареност у животу. Редитељев однос према тексту, извештавао је др Петар Волк, није био рутински – он га је доживео сасвим лично и ослободио свих условности како би унутар тих истих оквира обликовао сопствено дело „пуно загонетних слутњи, сензибилности и суптилних наговештаја". Редитељска визија била је јасна и целовита: личности су померене из њихових „баналних позиција", тако да и сам ток радње задобија димензију које нема у тексту. У игри смрти, живота и безнађа, оценио је др Волк, дошло је до пуног изражаја редитељево „супериорно осећање стила".[40] По суду Слободана Селенића, све редитељеве намере у представи вишег су интелектуалног реда и говоре о томе да је он врло добро прочитао и схватио Христићев комад. Нарочито је упадљива, али и оправдана редитељева намера да успореним ритмом и честим паузама у разговору створи простор у коме ће câм гледалац лоцирати идеју о смрти, пошто је о смрти тешко рећи нешто експлицитно, а да то не звучи „било патетично било целомудрено".[41] То крајње успоравање ритма збивања, уочио је Владимир Стаменковић, представља редитељеву допуну ибзеновско-чеховљевског света драме, у који је Христић унео модерне животне и филозофске садржаје специфичном „антониониевском димензијом". Редитељ је то учинио из два разлога: прво, зато што је желео да истакне оштар, драматичан контраст између опуштене, лежерне, готово фриволне атмосфере летовања и судбинског карактера питања с којима се суочавају Христићеви јунаци, и, друго, зато што је тиме смерао да ослободи најшири могући простор за глуму у којој су дијалог

[37] Мухарем Первић, „Рационалне емоције", *Политика*, 01.11.1967.

[38] О супружином и свом учешћу у студентским протестима 1968. године Бајчетић је говорио у интервјуу са Драгославом Симићем. Видети у: *Шездесет осма – личне историје*, Приредио Ђорђе Малавразић, Радио Београд 2 - Службени гласник, Београд, 2008. [„И шта смо дочекали...", 140-146]

[39] Драган Клаић, „Блесак једне генерације", *Борба*, 29.05.1971.

[40] Петар Волк, „Ново искушење", *Књижевне новине*, 16.01.1972.

[41] Слободан Селенић, „*Тераса* Јована Христића", *Књижевност*, Београд, књ. LIV, св. 4, 1972, 389.

и мимичко приказивање потпуно равноправни. Одатле су, закључио је Стаменковић, проистекли главни адути представе: онај њен прочишћени, прецизни реализам с којим су приказивани танани штимунзи, конкретни па ипак сложени ликови, јасни а у суштини тако неухватљиви људски односи.[42] Сценограф представе био је Петар Пашић, костимограф Мирослава (Мира) Чохаџић, композитор Зоран Христић, а улоге су тумачили Радомир (Раде) Марковић (Иван), Добрила Стојнић (Вера), Нада Шкриљар (Бланка), Неда Спасојевић (Олга) и Милош Жутић (Владан). На Стеријином позорју 1972. године Неда Спасојевић добила је Награду за главну женску улогу, а њену креацију Олге – смртно болесне жене – критика је означила као једну од најбољих женских улога дотад виђених на Позорју. „С очима из којих блеска нека мутна, нездрава ватра" – писао је о њеној игри Стаменковић – „осетљива и каприциозна у исти мах, веома експресивна и у немим сценама и у пасажима кад се просто гуши у слаповима речи, њена Олга је непрестано бежала од живота да би се све чешће с њим сударала".

Таленти и обожаваоци припремани су у Народном позоришту у оквиру прославе 150-годишњице рођења писца, али Бајчетић као редитељ није желео да уприличи сентиментално-пригодну представу чија се сврха исцрпљује у величању успомене на писца, већ се одважио да драмски текст Островског ауторски интерпретира и искористи као предложак за представу која има сасвим другачија стваралачка исходишта од пишчевих. Прича о Његиној, младој глумици из руског провинцијског позоришта у коју се заљубљује богати сеоски поседник, обично се у позоришту поставља као лирска комедија с пуно емоционалних излива. Владимир Стаменковић оценио је да је у „одличној, прецизној, ненаметљиво модерној режији" ова прича приказана као „уздржана трагикомедија у пола гласа", исткана „од сићушних реалистичких детаља и од карикатура које се крећу самом ивицом гротеске". Главни ток представе стално је текао мимо онога што се на позорници наглашава, с намером да се у некој врсти „контрапунктског сплета трагичног и ироничног" покаже патос једне младе жене затечене у часу кад се дефинишу њена личност и судбина.[43] Усклађивање поетичности и рационалности редитељ је довео до те мере, уочио је др Петар Волк, да је публика истовремено представу прихватила и као анализу људских односа и као саосећање с људима који сву ту трагикомедију доживљавају на дубоко личан начин.[44] Али то мешање живота и позорнице одвијало се тако, приметио је Јован Христић, да публика није била сасвим сигурна да јунаци Островског не глуме, уместо да живе свој живот; концепт „представе у представи" редитељ је искористио мудро, не као ригорозно наметнут и по сваку цену спроведен систем, што је могло лако да се претвори у „плитку модернистичку егзибицију", већ је прелаз из живота у глуму спонтано следио саму логику ситуација. Била је то „интелигентно замишљена и остварена" представа, закључио је Христић, која је имала „органску а не вештачку стилску кохеренцију" и која је поставила права питања не прикривајући их „димном завесом емоција" које комад изазива у недостатку нечег бољег и продубљенијег.[45] Главне улоге тумачили су Вера Чукић (Александра Његина), Јован Милићевић (Иван Великатов), Милош Жутић (Пјотр Мелузов) и Мирјана Коџић (Домна Пантелејевна), сценографију је урадио Владислав Лалицки, а костиме Божана Јовановић.

Други период Бајчетићевог редитељског стварања окончава се 1974. године *Сладострасницима, Карамазовима*, његовом најличнијом, најамбициознијом и, истовремено, најоспораванијом представом, после које више од двадесет година неће режирати у Београду. Први позоришни сусрет с романом *Браћа Карамазови* имао је још 1957. године у Југословенском драмском позоришту, као помоћник редитеља у истоименој представи коју је режирао Томислав Танхофер. Као Танхофер, и Бајчетић је самостално драматизовао роман, али на битно другачији начин. Његова

[42] Владимир Стаменковић, „Смрт и њена сенка", *НИН*, 02.01.1972.

[43] Владимир Стаменковић, „Трагикомедија у пола гласа", *НИН*, 10.06.1973.

[44] Петар Волк, „Оживљене добре успомене", *Књижевне новине*, 16.06.1973.

[45] Јован Христић, *Позориште, позориште*, Просвета, Београд, 1977, 59.

је замисао била, како је објаснио уочи премијере, да се у први план извуче „линија страсти", односно линија „јаких осећања доведених до преласка у своју супротност", па је због тога у драматизацију унео и одређене одломке из романа *Зли духови* Достојевског – „када су описи или објашњења слични онима у *Карамазовима*". Наслов је узео по једном поглављу романа, а личности измешао: „Аљоша је и Димитрије и Иван; његов брат је и Иван и Димитрије; Фјодор је и Ракитин; просјак је и Сњегиров, и Смердјаков, и Иван; Лиза је и Катарина Ивановна; Босонога је и Грушењка итд.".[46] Критичари су мање-више били сагласни у оцени да драматизација изневерава дух Достојевсковог романа, а да је режија само делимично успела да исправи њене недостатке. Бајчетићева сценска верзија Карамазових, по речима Владимира Стаменковића, представља Достојевског као аутора кога мање занима људска драма, а више судбина одређених идеја (индивидуална слобода, морални релативизам, анархија итд.). Јунаци представе позајмили су од јунака романа само њихов „духовни хабитус" и живе изван „скучене крлетке стварног друштвеног живота", у коју их је Достојевски тако немилосрдно заточио. Они живе само као „гротескни одсеви идеја". Али чак и њихов унутрашњи живот апстрактан је и нестваран, јер је приказан једино као „еманација њиховог интелекта"; они нису живи људи у замршеном стварном свету, где им опстанак угрожава баш та „сулуда идентификација с идејама што их покрећу".[47] Сличну примедбу драматизацији упутио је и Јован Христић: редитељ је хтео да на једном месту окупи неке основне теме и идеје Достојевског па је роман свео на „низ платоновских дијалога", одузевши личностима њихов живот и претворивши их у говорнике; код Достојевског, међутим, они нису само говорници него и делатници, и оно што говоре има смисла само уз оно што раде. Христић је оценио да је „велика врлина" представе што је местимично успевала да реши овај „готово нерешив задатак", пре свега заслугом Данила Стојковића и Петра Краља; они су ликовима Фјодора Карамазова и Просјака успели да удахну живот, који је испунио речи што их изговарају и интелектуалне проблеме претворио у животне. Штавише, они су гледаоцима пружили ретку прилику да виде „тешко ухватљив тренутак рађања речи из тела, у коме се физичко пропиње у духовно, егзистенција пружа до мисли". Просјаково обраћање Христу при самом крају представе „слушали смо без даха", сведочио је Христић, а када се говор завршио „нико се од нас није усудио да запљеска, јер смо видели и чули нешто чему се може само у тишини дивити". *Сладострасници* су представа, закључио је Христић, у коју је уложен „озбиљан и честит рад", својеврсна студија, и ако нису до краја успели „не смемо заборавити да су ишли путем далеко тежим од многих других представа чији нас потпуни успех оставља равнодушним, зато што је био сувише лак и неизбежан".[48] И Радослав (Раде) Војводић, након исцрпне анализе и критичких примедби упућених на рачун драматизације и инсценације, сматрао је да треба поздравити „ово страстно трагање за једним од могућих виђења светова Фјодора Михаиловича", трагање које „можда наша публика и не може да прихвати, и из лењости своје и из предрасуда", али које „значи пуно у позоришном животу Београда".[49] Поред Стојковића и Краља, у представи су играли и Петар Божовић, Драгослав (Драган) Николић, Рената Улмански, Марина Колубајева, Љиљана Драгутиновић и десеторо полазника Дечје драмске групе Радио Београда. Сценографију је осмислио Слободан Машић, костиме Божана Јовановић, а музику је компоновао Зоран Христић. Машићева велика дрвена капија испред просценијума хваљена је у критикама као изузетно сценографско остварење; захваљујући тој капији, писао је Милосав Мирковић, која отвара „и манастир и улицу и одаје Карамазових и дивљу, неукротиву Русију, и драма апсурда и књижевна сума Достојевског изронили су као калеидоскоп на перископу иза којег се крије гогољевско око".[50]

[46] О. Б. „‚Сладострасници' по Достојевском", *Политика*, 14.01.1974.

[47] Владимир Стаменковић, „Сладострасници", *НИН*, 27.01.1974.

[48] Јован Христић, *Позориште, позориште*, Просвета, Београд, 1977, 66-68.

[49] Раде Војводић, „Сладострасници против догме а правцем наметнутим", *Књижевна реч*, 25.02.1974.

[50] Милосав Мирковић, „Више и мање од Достојевског", *Политика експрес*, 17.01.1974.

Трећи период Бајчетићевог редитељског рада (1975-1980) везан је за норвешку позоришну средину.[51] Већ 1970. године први пут је боравио у Норвешкој, у време зимског распуста на београдској Академији, да би на Државној позоришној школи у Ослу, у својству гостујућег професора, држао предавања студентима глуме на завршној години школовања. Исто то чинио је и наредних шест година. Многи од студената с којима је радио у Ослу играли су касније у његовим представама, неки и главне улоге. У Позоришту Ворт у Молдеу режирао је представе *Виловњак од западних страна* (1975), у другачијој поставци у односу на ону београдску, и *Богојављенска ноћ* (1976), по сопственој драматизацији комада В. Шекспира, док је у Позоришту Тренделаг у Трондхејму режирао представу *Хамлет* (1980), по комаду В. Шекспира. Нажалост, о његовим представама у Норвешкој нема расположиве документарне грађе, осим премијерних афиша и фотографија у личној оставштини. Колико их је лично ценио, види се из одговора на анкету за један домаћи биографски лексикон, где је међу шест својих најважнијих режија уврстио све три остварене у Норвешкој.[52]

Након *Хамлета* Бајчетић је режирао много ређе него раније. У наредних двадесетак година – што чини последњи период његовог редитељског рада – поставио је само четири представе. То су: *Ненаграђени љубавни труд* (1983), у Дому омладине Београда, по комаду В. Шекспира, *Москва–Петушки* (1995), у Атељеу 212 (Велика сцена), по сопственој драматизацији прозне поеме Венедикта Јерофејева (Венедикт Ерофеев), *Дијалог у паклу између Макијавелија и Монтескијеа* (1998), у Битеф театру (копродукција с Театром „Огледало"), по сопственој драматизацији комада Мориса Жолија (Maurice Joly), и *Комендијаши* (2001), с поднасловом „Медаљони из старих српских комедија", у Народном позоришту (Велика сцена), по сопственој драматизацији изабраних сцена из старих српских комедија. Недуго пре своје последње позоришне премијере Бајчетић је завршио радни век на Факултету драмских уметности и отишао у пензију; упоредно трајање редитељске и педагошке каријере, случајно или не, поклопило му се готово у месец.

Ненаграђени љубавни труд припремио је са седморо студената глуме ФДУ-а и четворо младих глумаца, као ваннаставни пројекат. По суду Јована Христића, редитељева идеја била је да начини једну „савршену и у себе затворену комичку стилизацију", својеврстан „драмски балет" који прикрива слаба места текста. И до краја би успео у томе да су млади глумци били искуснији и вештији, или да су играли у мање сведеном сценском простору (празна сцена, с једном дрвеном оградом) и у мање импровизованим костимима (патике, фармерке и мајице, преко којих се облаче само назнаке костима). Ипак, закључио је Христић, они су се „јуначки борили" с тим простором и с оделима која су их „распињала у две сасвим различите позоришне конвенције", успевајући да из те борбе изађу и као победници.[53] Представа је 1983. учествовала на фестивалу истраживачког и алтернативног позоришта „Дубровачки дани младог театра", који се одржавао у оквиру Дубровачких љетних игара.

После дугог избивања из београдских позоришта, Бајчетић се 1995. године публици представио редитељским остварењем којим је потврдио своју репутацију бескомпромисног позоришног трагаоца. Ни *Москва–Петушки*, као ни раније његове представе, није имала пуких забављачких претензија нити је смерала на опсењивање публике квазиавангардним триковима по страним узорима. Била је то „експериментална представа", оценио је Владимир Стаменковић, у којој се трага за „новим могућностима позоришта", али и не занемарује да оно мора да показује и неки „суштински аспект људске ситуације".[54] Драмски предложак Бајчетић је израдио на основу романа Венедикта Јерофејева, руског књижевника и дисидента из времена Совјетског Савеза, и стихова Борисава (Боре) Ђорђевића, написаних за ову представу. То је прича о прогнаном и усамљеном писцу-дисиден-

[51] Податке о раду у Норвешкој добили смо од самог аутора, за његовог живота.

[52] *Ко је ко у Србији '95.*, Приредили Весна Јанковић и др., „Библиофон" - „Who Is Who", Београд, 1995, 32.

[53] Јован Христић, *Позоришни реферати*, Нолит, Београд, 1992, 122-123.

[54] Владимир Стаменковић, „Душа на длану", *НИН*, 24.02.1995.

ту Вењички који педесетих година 20. века лута возом на кружној линији Москва – Петушки, с флашом вотке у руци као једином утехом, размишљајући о руској историји после бољшевичке револуције и стичући поразна сазнања о свету у којем живи. Као својеврсна „антиутопија колективизма", приметила је Маша Јеремић, роман описује стање духа читаве нације заточене у „затвор пијаног штуцања" (Јерофејев), где индивидуалну слободу и делиријум повезује знак једнакости. Воз је синоним за судбину без кочница, кружна линија колосек без скретница, а Петушки митско место у које се никада не стиже, а из кога се стално враћа.[55] Стаменковић је писао да се унутрашња драма јунака, његов ток свести, у представи објективизује на два плана: низом лабаво повезаних, сирових призора из живота, и одломцима из једног „предимензионираног кабареа", сачињеног од рецитација, песама, куплета, конференси, пантомима и скечева, који „нису само духовити, већ су и сатирички поентирани". Представа је веома успорена, без много изразитих сукоба, а ипак с лакоћом одржава напетост у гледалишту. Она поставља питање: шта проузрокује човекову трагедију, и не нуди упрошћен одговор: околности у којима људи живе, тј. „совјетско царство мрака", иако не поништава ни значај тог фактора, већ иде даље, закључује Стаменковић, и приморава нас да се питамо: шта је природа зла, како се оно рађа, зашто расте, како оно једнострано обузима многострану људску душу?[56] Писца Вењичку тумачио је Ненад Ћирић, аутор сценографије био је Душан Оташевић, а музику је компоновао Бора Ђорђевић.

Дијалог у паклу између Макијавелија и Монтескијеа Бајчетић је режирао у доба дубоке друштвено-политичке кризе у Србији с краја 20. века. Реализацији ове представе приступио је врло смотрено, настојећи да избегне не само замке политикантства и пропаганде, него и замке „ангажованости" и „политичког позоришта". Испод ових „половичних, прагматичних естетских категорија", писао је још 1968. године у једном необјављеном чланку, често се крију остаци „идеолошких заблуда о смислу уметности, о односу стваралачке мисли и друштва".[57] У својој драматизацији Жолијевог комада из 1864. године није дописао ниједну реч, само је, по речима Владимира Стаменковића, „хируршки прецизним скраћивањем, сажимањем и акцентовањем појединих реченица" нагласио сличност између Жолијевих тема и тема које намеће савремено доба. Док је Жолијев комад „генијална антиципација будућег", представа је „узбудљив позоришни постскриптум оном што се већ догодило". Имагинарни дијалог политичких мислилаца о начину устројства модерног друштва Бајчетић је инсценирао као „жесток идеолошки агон" заступника опречних политичких гледишта, али и различитих схватања о суштини људске природе. Представа је разоткривала механизме владања којима се стављају под апсолутну контролу „и појединци, и друштвене установе и нација у целини", и то није постизала само „идеолошким средствима", већ и тиме што се „живот мисли" чинио до те мере интензивним, напетим и драматичним док једна у основи конверзациона драма ипак није стекла и „специфичну врсту сценичности".[58] Бајчетић је унео само две новине у односу на текст: радњу је пренео с пустог и мрачног морског жала, где се сусрећу душе умрлих мислилаца, у јарко осветљен телевизијски студио, пред два велика екрана на којима се, поред учесника у „агону", повремено приказују и призори из садашњости, и с неколико дискретних интервенција назначио је да је обрачун двојице политичких опонената дат из перспективе 20. века. Ова транспозиција места збивања проистекла је из његовог уверења, изнетог у једном интервјуу, да је „данашњи поглед на пакао друкчији", да је за нас пакао у ствари телевизија: „Телевизијска дебата, па то је пакао. Ми из својих удобних, малих станова сваки дан

[55] Маша Јеремић, „Ислеђивање пијанства", *Политика*, 27.02.1995.

[56] Владимир Стаменковић, „Душа на длану", *НИН*, 24.02.1995.

[57] „Када се тај однос сведе на просту друштвену функционалност уметности, (...) кад се уметност која рађа тенденцију замени тенденцијом која рађа уметност, онда правила политичке игре постају једина замена естетике, логике и морала. (...) ‚Политичко позориште' ограничено је на простор одређене политике. Изван тог простора, не делује ни као уметност ни као политика." [Предраг Бајчетић, *Беседа у ћутању*, Фондација „Предраг Бајчетић", Београд, 2019, 277-280]

[58] Владимир Стаменковић, „Позоришни постскриптум", *НИН*, 12.11.1998.

гледамо касапљење, ратове, високу светску политику. Па ми смо заправо изашли у пакао и телевизија нас упућује у тај пакао и мучи нас тим паклом".[59] Улоге Макијавелија и Монтескјеа тумачили су Љубивоје Тадић и Бранко Видаковић, а музику је компоновао Зоран Христић. *Дијалог у паклу* игран је широм Србије, често на отвореном простору и пред великим бројем гледалаца, који су звиждуцима пиштаљки дочекивали реплике Макијавелија, а аплаузом реплике Монтескјеа – истих оних пиштаљки које су користили и на тадашњим политичким демонстрацијама против режима. Бајчетић је посведочио да су такви призори изазивали у њему страх, јер је први пут видео колика је моћ позоришта кад је упућено маси, кад је заиста *народно*: „А шта кад таква моћ понекад проговори не пред народом него пред руљом? Колико тоталитарних диктатура почива на тој моћи утицања, у чему игра велику улогу, разуме се, данас телевизија, на тој моћи да се једна идеја претвори у идеологију".[60]

Последња Бајчетићева представа – *Комендијаши* – настала је из последњег испитног задатка припремљеног са студентима на Факултету драмских уметности. Чиниле су је изабране сцене из пет старих српских комедија, чији су заплети љубавне догодовштине, а расплети песме; то су *Крешталица* и *Шнајдерски калфа* Јоакима Вујића, *Адам и берберин први људи* Јакова Игњатовића, *Подвала* Милована Глишића и *Ђидо* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака. За потребе позоришног извођења редитељски је надоградио испитне сцене, додао још песама и обликовао представу; саветник у избору песама била му је музиколог мр Катарина Томашевић. Нарочити значај имало је извођење прве српске позоришне песме („Ти создавиј око") из 1734. године.[61] *Комендијаши* су играни у Народном позоришту у Београду - позоришту, рекао је Бајчетић поводом ове представе, чија мисија и јесте „да чува националну баштину, да нас подсећа ко смо били и шта све преживели, али и да непрестано вреднује оно што имамо, и да нас сучељава са оним што постоји и оним што настаје, у свету око нас и у свету у нама".[62]

***

Позоришно редитељско стваралаштво Предрага Бајчетића носило је изразито ауторски печат и било је трагалачки опредељено. Већ у *Чистим рукама* окренуо се проблему „односа човекове друштвене делатности и морала", што ће остати његова стална интелектуална и стваралачка преокупација не само до краја редитељске каријере, него и до краја живота. Ћосићево *Откриће* привукло га је као „трагично изузетан обрачун са нама самима, са једним тренутком наше историје", а управо је ту врсту храбрости у суочавању са собом, с историјом свог народа, с културним, политичким и другим националним истинама и заблудама и сâм испољио у представама, написима и јавном деловању. Због тога је имао невоља у раду (обустава рада на представи, необјављивање позоришног чланка, немогућност режирања у појединим позориштима, опструкције при избору у звање редовног професора итд.) и био је скрајнут из матице културног живота, али није мењао курс нити је правио компромисе. У својим представама постављао је важна питања, себи и другима, – „о судбини човека, његовом месту у друштву, тражењу смисла живота, љубави" – и јасно је исказивао своју идеју. Можда није имао довољно смисла „за тактичку игру са гледаоцем у примени те идеје", како је то приметио Јован

[59] Марина Рајевић-Савић, *Док анђели спавају*, Књ. 1, Службени гласник, Београд, 2009, 109. [„Кад анђели утихну: Предраг Бајчетић", 78-118]

[60] Исто *(Док анђели спавају)*, 110.

[61] Аутор песме „Ти создавиј око", познатије под називом „Плач мајке цара Уроша", био је Мануил Козачински (Мануил Козачинский), професор Славенско-латинских школа при Митрополији у Сремским Карловцима. Отпевали су је његови ученици, глумци у представи *Траедокомедија*, коју је, по сопственом комаду, поставио 15. јуна 1734. године у оквиру завршног школског испита. Песма је сачувана захваљујући нотном запису Корнелија Станковића и казивању шабачког епископа Гаврила, који је Станковићу једном приликом ту песму и отпевао. [Ђорђе Перић, „Уметнички текстови ‚Српских народних песама' Корнелија Станковића", *Корнелије Станковић и његово доба*, Приредио Димитрије Стефановић, Српска академија наука и уметности, Београд, 1985, 190]

[62] *Комендијаши - медаљони из старих српских комедија*, Приредио Жељко Хубач, Народно позориште, Београд, 2001, 80.

Христић, али је сувише ценио индивидуалну слободу да би своју идеју покушавао да „претвори у идеологију". Његове представе биле су, по Христићевом суду, „у најбољем смислу есејистичке: оне су биле и позориште, и говориле су о позоришту; а оно што нису добијале одмах после премијерских узбуђења и нервозе, добијају у нашем сећању, (...) када почнемо полако да заборављамо све што нас је у њима на први поглед одбијало, и што очигледно није било успело".[63] Бајчетић је умео да подстакне стваралачки ерос код својих позоришних сарадника, нарочито код глумаца. Поред огромног знања о глуми и искуства стеченог на Академији, у позоришту, на телевизији и радију, поседовао је јединствен дар за рад са глумцем и умногоме је допринео стварању низа великих, па и неких изузетних улога у представама које је режирао. Никада се није поводио за редитељским ауторитетима или позоришним модама, ни у младости; учио је од других, поштовао њихове способности и достигнућа, писао о њима, али их није опонашао, увек је тражио свој пут. „Само оно што је органски никло у нама, може да буде ново и авангардно" – рекао је у једној јавној расправи о режији. Био му је близак став Станиславског (Константин Станиславский) да редитељ мора да почиње свој стваралачки процес „од белог листа папира", не припремама за режију, него заједно с глумцима, на пробама. „Ако је редитељ – стваралац, онда је основни и једини процес, једина могућа режија, једино стварање – у материјалу, на пробама. (...) Проба је прави стваралачки чин редитеља".[64] Верујемо да ће редитељско стваралаштво Предрага Бајчетића остати трајна тековина српске позоришне културе и поуздани миљоказ будућим редитељским нараштајима.

[63] Јован Христић, *Позориште, позориште*, Просвета, Београд, 1977, 68.

[64] „Мјесто и улога редитеља у савременом театру". [Јавна расправа]. *Позориште*, Тузла, бр. 5-6, 1972, 562-564.

Весна Крчмар

ЧАРОБЊАК СЦЕНЕ

Поводом 40 година од смрти Виктора Старчића (1980-2020)

У један богат глумачки свет ушла сам сасвим неочекивано, пре нешто више од пола године, у изради енциклопедијске јединице Старчић Виктор – Велибор (Рушчук, Бугарска, 11. V 1901– Београд, 1. VI 1980). Као да сам са сваким новим биографским податком, новом улогом, откривала велове тајни његова богата глумачког бића. Суочила сам се са бројним написима, критикама, интервјуима... Међутим, сама енигма глумачког бића садржана је у диспропорцији између формално завршених разреда школе и онога што је Глумац постао и остао – један од најобразованијих у својој генерацији. Када се човек, природом свога рада, свакодневно суочава са питањем колико наше академско образовање помаже у стасавању и обликовању будућих глумаца, онда ова чињеница делује веома озбиљно. Његов ученик Урош Гловацки констатује да је његов професор Виктор Старчић, са два разреда основне школе, коју је завршио у селу Брђане код Горњег Милановца, досегао ниво угледног професора глуме на београдској Академији за позориште, филм, радио и телевизију, на којој је водио неколико генерација студената. Био је првак Југословенског драмског позоришта, његов доживотни почасни члан. Говорио је да није рођен под срећном звездом, али да је био „миљеник муза: Талије, Терпсихоре и Мелпомене“[1].

ЖИВОТ КАО НАЈВЕЋА ШКОЛА

„Школовање је препуштено мени самом, а мене је школовао живот лично“[2], говорио је професор Виктор Вики Старчић. Његов животни пут је богата романескна прича, која подсећа на судбину америчког песника Карла Сандберга[3]. Ње-

[1] Урош Гловацки, *Позоришна сећања / Вики*, Театрон, бр. 104, Београд јесен 1998, 93-97.

[2] Исто.

[3] Слободан Марковић, *Увек глумац*, у књизи *Копачи злата*, Глобус, Загреб 1980, 241-246.

гов отац Антон Старчић, пореклом Истранин, рођен у месту Клана у близини Ријеке, и мати Марија, чија је мајка, такође Мари, дошла је из Лиона. Отац му је био несвршени геометар, али специјалиста за градњу железничких пруга. Слично је радио и отац Карла Сандберга, али и отац Викторове мајке, Жан Перне, родом из Лиона. Викторова мајка Марија Перне, док је Антон Старчић градио у Солуну са Жаном Перне-ом железничке трачнице, била је у француском интернату. Шармантни Истранин Антон Старчић готово да је киднаповао умиљату шеснаестогодишњакињу Мари Перне. Венчали су се и отпутовали у Дамаск. Из Дамаска су отишли у Измир. Затим су ишли уз нека пружна градилишта по Румунији и прешли у Бугарску на градњу пруге Рушчук Трново. Ту у Рушчуку, 1901. родио се Виктор Старчић. У Србију долазе 1908. Градили су пругу Заблаће-Чачак. Деонице у Овчар бањи. Железничке мостове на Морави.

„Живели смо као номади. Колосеци су увек бежали, а ми смо ишли увек за њима. Спавали смо и живели искључиво у баракама поред градилишта. Ако би се пруга дуже градила уз неки град, онда смо узимали стан. Кад је рат прошао, почело се нешто радити, али дошао је други рат. У кратким паузама између ратова радио сам разне послове. Имао сам три разреда основне школе, а о даљем школовању није било говора. Уосталом, то је све што имам од школе. Није ми никада више падало на памет да школе посећујем. Док сам ојачао за крамп, био сам водоноша минерима и радницима. У Првом светском рату постао сам ћата у Милићевачкој општини, захваљући Миленку Никшићу који је био деловођа и који је већ имао неколико разреда гимназије и који је необично волео нашу усамљену породицу. Тај Миленко Никшић деловао је на мене сугестивно и много шта сазнао сам од њега, тако да би се тај период могао назвати почетком *мојих универзитета*. Никшић је страдао са Ратком Митровићем, у Чачку 1941. Постхумно је проглашен за народног хероја. Дружење са њим дало ми је сасвим нове импулсе и улило ми велику дозу храбрости да истрајем у животу“[4], причао је Слободану Марковићу глумац Виктор Старчић.

[4] Исто.

ПОЗОРИШНИ ПОЧЕЦИ УЗ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

У Горњем Милановцу 1918. године песник Момчило Настасијевић дао је омладинцима да припреме чувени текст *Хеј Словени* Ристе Одавића, а Виктор као аматер игра Слободана. У *Ђиди* Јанка Веселиновића, у режији Мише Царевића игра Јована. То је пресудило његово опредељење за сцену. Као дилетант остварио је две потпуно различите улоге, што је био судбоносни наговештај да ће у животу, као професионалац, играти антиподе. Онда је уследио пресудни сусрет са Београдом, где га је његов пријатељ, гимназијалац Отон из Друге мушке гимназије, обавестио да је расписан конкурс за хорске певаче у Опери Народног позоришта у Београду априла 1919. Јавља се на оглас Београдске опере која је тражила нове чланове хора. Отпевао је две руске песме, после којих га Стеван Христић и Станислав Бинички примају за члана Хора Народног позоришта. То је била највећа животна прекретница. У Хору је певао две године, али је играо и мале драмске улоге. Прва улога му је била Миљко гласоноша у *Хајдук Вељку* Јована Драгашевића, у режији Пере Добриновића. После је добио улогу у драми *Холофернес и Јудита* у којој су играли Добрица Милутиновић и Марија Вера, глумци за којима је Београд лудео. Играо је младића кога воде на губилиште и ту је добро изговорио текст, тако да је добио први аплауз на отвореној сцени. Претходно је цео Београд био излепљен плакатима са именима глумаца. Млади глумац Виктор ишао је да проверава да ли је његово име на сваком од њих.

На сцени Народног позоришта у Београду остварио је 84 улоге. На иницијативу драматурга Боривоја Јевтића, који га запажа у малим улогама у Београду, одлази у Народно позориште у Сарајеву (1922-25). Ускоро за управника у Сарајево долази Бранислав Нушић. Из Сарајева је отишао у Сплит (1925-27), у Београдску оперету (1927-28), после у Загреб на позив Јосипа Баха (1928-29), па у Нови Сад – СНП (1929-30), па у Београд (1930-38) у Народно позориште, своје матично позориште. Заједно са Николом Поповићем, Петром С. Петровићем и Јованом Коњовићем осни-

ва Уметничко позориште (1938-42). Бави се глумом и режијом. После рата био је члан Војвођанског народног позоришта (1944-46) и по одлуци Комитета за културу и уметност премештен је у Ријеку (1946-47). Од новосадске публике опростио се 7. IX 1946. својом изванредном креацијом Тартифа у Молијеровом *Тартифу*, а 8. IX 1946. режијом *Два цванцика* Милована Глишића. У Југословенском драмском позоришту у Београду је био од оснивања 1947. на иницијативу управника Елија Финција и уметничког руководиоца Бојана Ступице и ту остаје до пензионисања 30. IX 1963, а остао је и његов доживотни почасни члан. Нижу се бројне улоге у многим позориштима широм Југославије у којима је играо. Импресиван је број улога које је остварио на разним позоришним сценама.

БОГАТ ПОЗОРИШНИ ОПУС

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ, САРАЈЕВО (1922-25) – *Учитељ Твилавај* (И. Цанкар, Саблазан у Долини Шентфлоријанској), *Јерген* (Х. Ибзен, Хеда Габлер), *Имотски кадија* (М. Огризовић, Хасанагиица), *Стевица* (Пеција Петровић, Душе), *Практикант* (Б. Нушић, Протекција), *Шампластре* (А. Мејак и А. Мило, Мамзел Нитуш), *Стојан* (Б. Станковић, Коштана), *Жарко Дамњановић* (Б. Нушић, Обичан човек), *Фаун* (Е. Кноблаух, Фаун), *Хафке* (Х. Судерман, Ивањске ватре) и др.;

НАРОДНО КАЗАЛИШТЕ, СПЛИТ (1925-27) – *Јеро* (И. Војновић, Машкерате испод купља), *Практикант* (Б. Нушић, Протекција), *Коломан Жупан* (И. Калман, Грофица Марица) и др.; ХРВАТСКО НАРОДНО КАЗАЛИШТЕ, ЗАГРЕБ (1928-29) – *Тито Саки* (Д. Никодеми, Скамполо), *Џери* (Џ. Х. Манерс, Пег, срце моје), *Коко* (Т. Строци, Комедија на стубишту), *Josip II* (М. Јурић Загорка, Гричка вјештица) и др.; ПОЗОРИШТЕ, НОВИ САД (1929-30) – *Топаз* (М. Пањол, Топаз), *Играч* (Т. Манојловић, Центрифугални играч) и др.;

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ, БЕОГРАД (1930-38) – Хљестаков (Н. В. Гоголь, Ревизор), *Оберон* (В. Шекспир, Сан летње ноћи), *Розенкранц* (В. Шекспир, Хамлет), *Кочкарјов* (Н. В. Гоголь, Женидба), *Аљоша* (М. Горки, На дну), *Џими* (Е. Бурде, Слаби пол), *Милорад* (Б. Нушић, Др), *Мића* (Б. Нушић, Ожалошћена породица), *Нинковић* (Б. Нушић, Госпођа министарка), *Пуба Фабрици* (М. Крлежа, Господа Глембајеви), *Мића* (М. Глишић, Два цванцика), *Неша Зелембаћ* (М. Глишић, Подвала), *Син* (Т. Манојловић, Катинкини снови), *Орловски* (Ј. Штраус, Слепи миш) и др.;

УМЕТНИЧКО ПОЗОРИШТЕ, БЕОГРАД (1938-42) – *Помет* (М. Држић, Дундо Мароје), *Меркаде* (О. де Балзак, Меркаде), *Лажљивац* (К. Голдони, Лажљивац), *Траст* (Х. Судерман, Част), *Фигаро* (П. О. К. де Бомарше, Фигарова женидба), *Оберон* (В. Шекспир, Сан летње ноћи), *Лигурио* (Н. Макијавели, Мандрагола) и др; режије – Пеција Петровић *Чвор*, Голдони, *Лажљивац* и Балзак, *Меркаде*;

СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ, НОВИ САД (1944-46) – *Професор Таланов* (Л. Леонов, Најезда), *Кир Дима* (Ј. Поповић Стерија, Кир Јања), *Митке* (Б. Станковић, Коштана), *Тартиф* (Ж. Б. П. Молијер, Тартиф), *Фигаро* (П. О. К. де Бомарше, Фигарова женидба) и др. *режије* – Гогољ *Женидба*, Стерија *Кир Јања*;

НАРОДНО КАЗАЛИШТЕ, РИЈЕКА (1946-47) – *Крижовец* (М. Крлежа, У агонији), *Трифун* (Б. Нушић, Ожалошћена породица), *Дундо* (М. Држић, Дундо Мароје), *Сарториус* (Б. Шо, Кућевласници) и др; АТЕЉЕ 212 – (Гете, Фауст), *Ђаво* (Б. Шо, Дон Жуан у паклу);

ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ, БЕОГРАД, Београд (од 1948) – *Иже* (К. Голдони, Рибарске свађе), *Џозеф Серфес* (Р. Б. Шеридан, Школа оговарања), *Малињин* (К. А. Трењов, Љубав Јароваја), *Сади* (М. Држић, Дундо Мароје), *Рој* (Го д' Исо, Дубоки су корени), *Смрдић* (Ј. Поповић Стерија, Родољупци), *Кнез Дуљебов* (А. Н. Островски, Таленти и обожаваоци), *Митрополит Вићентије* (Л. Костић, Пера Сегединац), *Павлин* (М. Горки, Јегор Буличов), *Волпоне* (Б. Џонсон, Волпоне), *Глумац* (М. Горки, На дну), *Аурел* (М. Крлежа, Леда), *Фирс* (А. П. Чехов, Вишњик), *Отац* (Л. Пиранделло, Шест лица тражи писца), *Дон Зане* (Р. Маринковић, Глорија), *Фјодор Карамазов* (Ф. М. Достојевски, Браћа Карамазови), *Лукша* (И. Војновић, Дубровачка трилогија), *Бонавентура* (Р. Маринковић, Албатрос), *Келнер* (Б. Шо, Никад се не зна), *Старац који није хтео бос у цркву* (Д. Ћосић, Откриће), *Лорд Кавершам* (О. Вајлд, Идеалан муж), *Отац* (Ф. Г. Лорка, Говор цвећа),

Тетрарка (М. Крлежа, Салома)...

ОСВАЈАЊЕ УЛОГЕ

У интервјуу са Слободаном Марковићем, молио је да остане записано: „Нема улоге са којом се нисам посвађао како бисмо се упознали лик и ја. Свађамо се и супротстављамо једно другом све док се не упознамо боље. Када пронађемо своје мане и врлине, као да смо нашли неко погодбено зрно, непријатељство нас напушта па се чак и удружимо. Али, има ликова који су опори. Без садржаја. Глумац мора бити човек који је задовољан тек онда кад му се сопствене гране клањају“[5]. Додавао је, на самом крају, да је потребно још да се запише како је одувек гајио одвратност према бучном испољавању емоција. Увек је био на страни оних који се не размећу.

Припадао је оној врсти глумаца који никада нису враћали улоге, већ су, хтели не хтели, играли оно што им је додељено. Његова неостварена жеља остала је улога Ујка Вање. Посебно је издвајао у свом богатом глумачком опусу, који броји око стотину улога, Глумца у представи *На дну* М. Горког. У једном претпремијерском разговору са Недом Деполо, објашњавао је разлоге своје везаности за тај лик. „То је његово страдање, његова вера у том мучном животу. Одбачен је, нико му не пружа руку, прегажен је животом на дну. А он још увек верује да може да се нађе излаз. Иако је алкохоличар, иако је заиста пропао, он сања, он медитира, он би желео да се извуче, хтео би да се вине негде горе. Та његова амбиција, та његова жеља – то је мени било драгоцено у мом раду на том лику да сам га веома осетио и некако понирао по њему, тражећи најсуптилније његове мисли, мисли Горког у ствари, и нашао нешто што је веома дубоко код Горког, што је исконски, тако људски у том несрећном човеку коме нико у том друштву није хтео, није умео и није нашао за сходно да пружи руку“[6].

Истицао је да га је унутрашњи селектор определио за реалистичну глуму Пере Добриновића, Саве Тодоровића и других. Посебно га је одушевљавао Пера Добриновић кога је видео као Скелеџију у *Хајдук Станку*. У његовом глумачком формирању незабораван је био Јурај Ракитин, ђак Станиславског. Пријатељевао је са Драинцем и Тином, Матом Милошевићем, Милом Димић, Јованом Поповићем. Посебан значај има дугогодишњи управник Милан Предић. Дуг је списак редитеља са којима је сарађивао: Пера Добриновић, Владета Драгутиновић, Јурај Ракитин, Михајло Исајловић, Хинко Нучић, Греч Павлов, Раде Прегарц, Бранко Гавела, Јован Коњовић, Јосип Кулунџић, Коста Спаић, Томислав Танхофер, Радослав Весниħ, Бојан Ступица, Мирослав Беловић и други.

УЛАЗАК У СВЕТ ФИЛМА

Прва улога на филму била је Лопов Лајош у филму *Грешница без греха*. Било је то 1927. Радо се присећа тих својих почетничких филмских искустава: „Апотекар Коста Новаковић, ентузијаста, аматер чијим је средствима филм и снимљен. Он је био режисер филма. Камера се тада руком окретала. Филм је сниман на Калемегдану, у Курсулиној и Крунској улици. На филму би се прво појавио наслов, на пр. „Лопов Лајош пати“ – онда би уследило неколико Лајошевих трагичних поза по узору на глуму у немом филму. Филм се чува у нашој Кинотеци. Суделовали су Жанка Стокић, Никола Гошић, балерина Соња Станисављевић – без хонорара“[7]. Био је то почетак његове плодне филмске каријере.

После Другог светског рата наставио је са снимањем филмова, укупно 106. Највише је било тв-филмова (50), дугометражних (41), серија (12). Поменимо неке од њих: *Прича о фабрици* (1949), *Језеро* (1950), *Општинско дете* (1953), *Аникина времена* (1954), *Дан четрнаести* (1960), *Насиље на тргу* (1961), *Први грађанин мале вароши* (1961), *Саша* (1962), *На слово, на слово* (1963-64), *Под истим небом* (1964), *Сед-*

[5] Слободан Марковић, *Увек глумац*, у књизи *Копачи злата*, Глобус, Загреб 1980, 246.

[6] Н. Деполо, *Виктор Старчић: Глумачки рад се састоји у пробијању до лика који се ствара у драматичном трагању*, Политика, 14. III 1965.

[7] Исто.

ми континент (1967), *Јутро* (1967), *Сунчано јутро* (1968), *Крчма на главном друму* (1968), *Јегор Буличов* (1969), *Рађање радног народа* (1969), *Србија на Истоку* (1970), *Изгубљени син* (1970), *Клопка за генерала* (1971), *Нирнбершки епилог* (1971), *Хроника паланачког гробља* (1971), *Неспоразум* (1972), *Сведоци оптужбе* (1975), *Процес Ђордану Бруну* (1976), *Кухиња* (1976), *Бештије* (1977), *Мирис пољског цвећа* (1977), *Љубав и бијес* (1978), *Повратак отписаних* (1978), *Слом* (1979).

Виктор Старчић је био један од ретких примера да најзапаженији глумци старијих генерација, захваљујући својој сензибилности и умешности прилагођавања изражајних могућности нових медија, нађу право место у области савременог телевизијског израза. Не може се говорити о његовој способности да као глумац, уронуо до сржи, у театарске стилске оквире, веома лако освоји атмосферу телевизијског студија и сроди се са камером, као о некој посебној тајни. Јасно је да је Старчић глумац чија изузетна осећајност, изражена пуним складом мере и сигурности у потрази за природним решењима у дочаравању суштинских особености лика који се тумачи – изузетно погодује непосредности телевизијске глуме. Познато је да телевизијска глума, иако дугујући блиско сродство филму и театру, проналази своје путеве у подручјима које су граничне зоне између филма и театра, па је јасно да се томе најуспешније приближава глумац који има моћ да сваку своју емоцију и мисао сведе на уздржаност израза, на мимичку разноврсност, реалистичку фактуру, која у потпуности одговара телевизијским варијацијама „крупних планова". У томе је Виктор Старчић једна од наших најдрагоценијих глумачких индивидуалности.

СТВАРАЛАЧКИ ПРОЦЕС

Када су га питали о разлици рада на сцени, филму, радију, телевизији, говорио је да „свуда посао даје писац". Био је изванредан наратор у радио изведби *Кинеских бајки*, (и не само њих), о чему је писао Боривоје Глишић. Радио му је био близак. „Виктор Старчић је у стилу великих мајстора причао ову стару кинеску бајку, извлачио јој нити, нијансирао свако осећање, уводио у причу живе људе и осветљавао их, приближавао их слушаоцу. 'Не знам како је данас... У старо време, срце препукне... Можда и данас. Али о томе нико не говори', и подвлачио она места где *лирика прелази у мудрост*. 'Будите добри једни према другима. Јер време пролази. На штакама долазе године и вас нестаје...'"[8]. Све је било у гласу – и нарација, и глума, и поезија, и мудрост. Али тај амалгам могао је настати само у његовом гласу.

Волео је да игра у делима Крлеже, Достојевског и Горког. Кроз њихове ликове подизао се као уметник. У њиховим делима највише га је привлачила истина. Истина коју говоре и за коју се боре њихови јунаци. Говорио је да ништа није тако лако у позоришту као – добро рећи истину. Главни рад се састоји у пробијању до писца, до целовитог лика кога је створио кроз драматично трагање. Његови добри савезници у раду били су: проницљивост, машта, емоције. У игри му није било важно да ли игра први или тридесети пут, јер се трудио да ради као да почиње. Стално је имао утисак да има нешто недоречено, неисказано, што баш у тој представи мора исказати. Дешавало се да много после премијере, када је ослобођен свих стега и притисака, осети праву радост стварања, да постане свестан једноставности и складности својих поступака у извршавању глумачког задатка. Његова стваралачка страст више је окренута лику него речи. Основни став према ликовима, које је глумачки оживљавао, могао би се назвати осећајним односом. У самом процесу реализације Виктор Старчић подвргава своје емоције неумитној рационално вођеној и разумно опредељеној дисциплини. Прокламовао је као свој врховни идеал да се у „глуми не осети глума". Ширина, људска благодарност и племенитост, као део његове природе, најпоузданије су се испољиле баш у том изванредном разумевању величине и ништавности свега људског пред величанственим лицем живота. Био је опседнут карактерима. Његово око опажало је и брижљиво чувало безбројне покрете, реакције и особености. Оно што није могло да се пре-

[8] Боривоје Глишић, *Виктор Старчић*, у *Жива уметност глуме*, Театрон, бр. 56/7/8, Београд 1987, 85.

лије у улоге, испољавало се у причама и духовитим импровизацијама. То обиље карактера које је носио у својој артистичкој меморији помогло му је да оствари цео један мали свет ликова на сцени, великом и малом екрану или да их речима сугерише у радиодрами. Лепота глуме за њега је била у откривању људских противуречности. Припада глумачкој генерацији која је после Првог светског рата освојила законе сцене и професионалну етику од великана Народног позоришта у Београду: Добриновића, Гинића, Гавриловића. Те законе су он и његове еминентне колеге предале младима који су у позориште ступили после револуције.


Виктор Старчић

РЕЧ ПОЗОРИШНИХ КРИТИЧАРА

Његовој су се глуми дивили, писали и одгонетали је многи, наши најзначајнији позоришни критичари. Велибор Глигорић је истицао да је његова глума аутономна, јер припада смеру оних који сматрају да театар има свој сопствени језик, своје сопствене законе. „Глума му је превасходно сликарска“[9]. Истицао је његову прву запажену креацију на сцени Југословенског драмског позоришта, улогу Садија у *Дунду Мароју*. Сматрао је да његова глума бриљира у представи Стеријиних *Родољубаца*, редитељском подвигу Мате Милошевића. „Личности коју је тумачио Старчић дао је Стерија у јеткости сатире најружнији назив: Смрдић. На нишану сатире је покварењак, превртљивац, коцкар. Коцка се и варањем у родољубљу. Ортак му је Шербулић са робије због малверзације. Старчићев Смрдић и Ајвазов Шербулић су тандем на сцени када се продаје Војводина. Високо уметнички узлетела је та сцена пуна колорита и сурове истине“[10]. Посебно је нагласио да је „Латинац у гајењу пластичних облика глуме, у гајењу театра маске и мимике“[11], што има персонално, стилско значење у комедији.

Милан Дединац је истицао да је Старчић стално хтео да се преобрази. Преобразити се, бити неко други – била је то његова уметничка пасија. На сцени, он би некако да се провуче како би уступио своје место лицу које игра. Старчић одмах тражи лик, структуру, целину улоге. После трагања за њима, када оштро скицира и лик и целу фигуру, када их сасвим јасно угледа – а они му морају бити потпуно јасни, јер иначе он не може да почне било какав рад – Старчић настоји, кроз сложен уметнички процес, да „успостави живу везу између свога осећања и осећања личности коју треба да прикаже“[12]. Даље је истицао да је „страсно везан за сцену, као рођен за њу, глумац је од изванредног искуства са јаким смислом и за режију. Тај смисао видно се испољава, с времена на време, и у самој његовој игри“[13].

[9] Велибор Глигорић, *Портрети са сцене*: *Глума Виктора Старчића / Назаборавне улоге*, Политика, 11. децембар 1971, 14.

[10] Исто.

[11] Исто.

[12] *45 година стваралаштва Виктора Старчића*, каталог, Југословенско драмско позориште, 1965.

[13] Исто.

Ели Финци је Виктора Старчића посматрао као уметника који знатним бројем својих реализација обележава домете наше сценске уметности, али у његовом раду је истицао необично карактеристичну *поступност* у уметничкој каријери. Његова животна путања, посебно на почетку, обележена је готово романескним изненађењима и трагичним потресима, али у његовој глумачкој делатности, тихој и постојаној, упорној и готово рационално доследној, нема ни великих скокова ни бурних заокрета. „Из остварења у остварење и из акције у акцију, Виктор Старчић је градитељски формирао самога себе, као да је унапред знао свој пут, и на њему предвидео све замке и запреке“[14].

Врело те стваралачке енергије, видео је у трагичном животном искуству, кога је Старчић је хтео да се ослободи, да превазиђе субјективну мору искустава. Уметник у њему се родио у тренутку када је „осетио да је то могућно изласком из свога живота, преношења својих субјективних емоција и дилема, грчева и спазми, у имагинарне ликове које је осетио као своје могућне двојнике“[15]. За то је неопходна љубав према човеку, разумевање свега што је људско, занатска спрема, глумачка техника, али изнад свега глумачки поступак идентификације

Окренут је малим људима, обичним, ништавним, од живота прегаженим, од људи презреним створењима, чија се егзистенција одвија на споредним колосецима, у сенци и сумраку, по људским конвенцијама однекуд без величине и трагичности. „У драмској литератури такви ликови су, најчешће, и код најсензибилнијих аутора, дати само као крхки профили, као *епизодне појаве* велике драме живота“[16]. Био је чаробњак у њиховом оживљавању. У његовој стваралачкој лабораторији то ситно и свакидашње, преобличава се у вибрантно језгро људске и животне свеукупности. Оно што су писци само наговестили Виктор Старчић је развио и употпунио сопственом маштом, на луцидан стваралачки начин, спајајући логику и емоцију, претапајући искуство и имагинацију. Одатле је разумљиво да је стваралачка страст Виктора Старчића више „окренута *лику* него *речи*“[17]. Његово пасионирано учешће на радију, где је реч једино средство глумачког уобличавања, не оповргава ту тезу. Оно је само доказ да је у раду на свом глумачком усавршавању, велику пажњу посветио говору. Основни став према ликовима, које је глумачки оживљавао, именујемо осећајним односом. У самом процесу реализације Виктор Старчић подвргава своје емоције једној неумитној, рационално вођеној и разумно опредељеној дисциплини. У његовој глуми не осети се глума, што је и прокламовао као свој врховни идеал. Ширина, људска благодарност и племенитост Старчићеве природе најпоузданије се испољила баш у том „изванредном разумевању величине и ништавности свега људског пред величанственим лицем живота“[18]. У том опојном ствараоцу, који је ушао у све тајне људског постојања, пулсира притајен песник-мудрац који смисао своје егзистенције тражи и налази у „усаглашавању свега људског свему животном“[19].

У најбоље партије представе *Албатрос* Ранка Маринковића у режији Косте Спаића критичар Боривоје Глишић убраја Виктора Старчића у улози Бонавентуре. „Старчић је – са Спаићем – апсолутно маестрално схватио у чему је реализам Ранка Маринковића. Споља, то је савршенство оживљеног лика: безуби старац у сутани, с молитвеником, мљецкањем и лимуном. Али, тај реализам се не задржава на самом себи. Он, чак, прелази у сопствену негацију – као такав се претварајући у симболику једног вишег и дијалектичког значења своје стварности. И Виктор Старчић – у поступку за који не умем пронаћи довољно хвале – уметнички пружа, у исти мах, и улогу, и себе видљивог као ствараоца – поистовећујући се и с писцем и његовом основном замишљу. Мени се чини да би ова улога Виктора Старчића могла бити узета као образац глуме овог доба“[20].

[14] Ели Финци, *Поводом 45-годишњег јубилеја В. Старчића / Тај чаробњак Вики*, Политика, 21. март 1965.

[15] Исто.

[16] Исто.

[17] Исто.

[18] Исто.

[19] Исто.

[20] Боривоје Глишић, *Коста Спаић / Сценски смисао Ранка Марин-*

Невенка Урбанова писала је о ролама у којима је Виктор подсећао на мађионичара[21]. Међу бројним његовим улогама памтила је његовог глумца у представу *На дну* Максима Горког. „Када он мирно, као месецом вођен, одлази да се убије, а иза њега и на позорници и у гледалишту остаје црни вакуум“[22]. Писала је да је било сцена у којима је он улазио на сцену као да се малочас опростио од оних са којима се више никада неће видети. А затим, закључује да јој се причињавало, понекад, да је „Виктор и Јонеска играо пре Јонеска“[23].

О огромном значају који има епизодна улога јеврејског зеленаша Садија у *Дунду Мароју*, када је у рукама талентованог глумца писао је Милан Богдановић. „Старчић је овом улогом дао једну од својих најбољих креација, за мене чак и најбољу, начинивши је правим и пуновредним глумачким делом. То је једна од оних улога, једно од оних остварења на позорници о којима се може писати посебно, и које могу и треба да буду повод за читав мали есеј о једној јединој улози, о значају који једна добра улога може имати у целини комада. Старчић је у лику Садија постигао тако пуну трансформацију, да у читавој тој улози није било ни једног, јединог трага, ни у гласу ни у гесту, од оних типичних и фиксираних знакова по којима се један глумац увек и под сваком маском, може познати. Осим тога, улога је очигледан резултат врло брижљиве студије њених карактера и особености, да је сваким својим податком значила резултат и успех“[24].

За свој 45-годишњи јубилеј у Југословенском драмском позоришту одабрао баруна Ленбаха у делу Мирослава Крлеже *У агонији*. Огњен Лакићевић је писао да је његов Ленбах „својеврсно демонстративно мајсторство; то је спој најлепших особина једног уметника: дивна памет и изванредно осећање мере за све људско“[25]. О Виктору је писао као о симболу наше сценске уметности, појму, феномену. „Тешко је писати о њему, јер његова уметност захтева биране речи извучене из неког старозаветног речника које је саставио неки видовити учевњак, неки мудрац, опчињен позоришним чаролијама. Писати о Старчићу то значи бирати појмове, значења симбола, тражити само праве речи и опет их не наћи“[26]. Али то не значи немоћ позоришног критичара, већ Старчићеву стваралачку моћ да опчини, да заведе у неслућене шуме стваралачких могућности, закључује критичар. Када је он био на сцени, постављало се питање: шта се догађа на сцени? Да ли живи туђим животом или демонстрира свој свет који је пронашао у другом човеку! Сва питања Старчић је постављао мисаоно, филозофски загонентно, људски потресно.

И позоришни критичари осећали су немоћ речи пред мајсторством глуме Виктора Старчића, јер су то били уметнички светови које је он на сцени стварао и у које је неосетно уводио своје гледаоце.

Могу ли о тој „награди“ чаролије проговорити награде које је освојио?

Награде: Савезна награда 1949. за улогу Садија у Држићевом *Дунду Мароју*, Стеријина награда 1956. за улогу Смрдића у Стеријиним *Родољупцима*, Пулска награда за улогу Папа у филму *Дан четрнаести* 1960, Седмојулска награда за животно дело 1976. Награду листа *Вечерње новости* добио је 1971. на Стеријином позорју за улогу Мехе у представи *Генерал и његов лакрдијаш* Маријана Матковића.

Бранко Плеша, поводом његовог одласка, пише о „великану историје југословенског глумишта“ као једном од изузетних, непоновљивих какав је био Пера Добриновић и констатује: „Уметник, са Старчићем и после њега, на његовом примеру може да оцени и прихвати девизу коју Вики није носио као паролу или као заставу, али девизу коју је живео: бити човек одрицања материјалних облика лагоде, иметка, имања, да би се могло бити. Осећање сигурности на том путу налазио је у свом и таквом идентитету, а

ковића, у *Жива уметност глумца*, Театрон, бр. 56/7/8, Београд 1987, 65.

[21] Невенка Урбанова, *Виктор Старчић*, у књизи *Свици који словима светле*, Београд 2000, 146.

[22] Исто.

[23] Исто.

[24] Милан Богдановић, *Марин Држић*: *„Дундо Мароје“, ЈДП*, у књизи *Стари и нови* IV, Просвета, Београд 1952, 192-193.

[25] Огњен Лакићевић, *Јубилеј Виктора Старчића*, *М. Крлежа „У агонији“, ЈДП*, у књизи *Мера за меру*, Загреб 1975, 113-116.

[26] Исто, 114.

идентитет у љубави према занату који га је уздигао. Учити се могло, а и мораће се убудуће (ако стремимо бољем!) на примеру његовог огромног поверења које је поклањао онима који својим радом нешто јесу, а јесу то и својим талентом, знањем, резултатима, својом љубављу и чистим људским односом према другу и саборцу у животу и на сцени“[27].

И на крају преостаје само резиме богатог глумачког живота, присутног у свим медијима, који тешко да може да се појави у сличном изразу и волумену са новим глумачким наштајима.

Остаје питање: шта смо урадили за ове четири деценије да отргнемо од заборава тако плодно испуњен глумачки живот?

ЛИТЕРАТУРА

А-м., *Првак наше Драме Велибор Старчић напушта Нови Сад*, Војвођанска сцена, год. I, 28. VIII 1946, 71

Милан Богдановић, *Марин Држић*: *„Дундо Мароје“*, *ЈДП*, у књизи *Стари и нови* IV, Просвета, Београд 1952, 185-193

Јован Ћирилов, *Човек изгубљена имена* (Портрет Виктора Старчића као глумца у комаду *На дну* М. Горког), Сцена, Нови Сад, 1965, бр. 1, 74-79

Н. Деполо, *Виктор Старчић*: *глумачки рад се састоји у пробијању до лика који се ствара у драматичном трагању*, Политика, 14. III 1965

О. Б., *Јубилеј Виктора Старчића* (Премијера драме Мирослава Крлеже *У агонији*), Политика, 19. III 1965, 10

А-м., *Уметност Виктора Старчића истинска сценска поезија*, Политика, 20. III 1965

Ели Финци, *Поводом 45-годишњег јубилеја В. Старчића / Тај чаробњак Вики*, Политика, 21. III 1965

Мирослав Беловић, *Четири и по деценије / Глума и преображавање*, Борба, 21. III 1965

Слободан Селенић, *Знани Лембах ипак нов и својеврстан*, Борба, 21. III 1965

V. Kolar, *Viktor Starčić*: *Žao mi je što se bliži kraj jednog puta*, Vjesnik, 21. III 1965

Мирко Милорадовић, *Незавршена улога Виктора Старчића*, НИН, 28. III 1965

45 година стваралаштва Виктора Старчића, каталог, Југословенско драмско позориште, 1965

Владислав Урбан, *Викијев златни јубилеј* (*В. Старчић на јесен прославља 50 година сценске речи*), Дневник, 8. VI 1969

А-м., *Назаборавно другарство*, Дневник, 3. VI 1971

Велибор Глигорић, *Портрети са сцене*: *Глума Виктора Старчића / Незаборавне улоге*, Политика, 11. XII 1971, 14

Viktor Starčić, *Prvi susret* (*Sjećanja uz pedesetogodišnjicu Narodnog pozorišta u Sarajevu*), Odjek, br. 7, 1-15. IV 1972

Velibor Gligorić, *Gluma Viktora Starčića*, u knjizi „Portreti glume“, „R. Ćirpanov“, Novi Sad 1973, 55-64

Д. Адамовић, *На тоцилу живота*, Политика, 3. II 1974

Мирјана Радошевић, *Неодиграни Ујка Вања*, Политика, 30. V 1975

Огњен Лакићевић, *Јубилеј Виктора Старчића*, *М. Крлежа „У агонији“*, *ЈДП*, у књизи *Мера за меру*, Загреб 1975, 113-116

А-м., *На вест о смрти Виктора Старчића*, *Јединствена усклађеност*, НИН, 8. VI 1980

Бранко Плеша, *Виктор Старчић – великан историје југословенског глумишта*, Сцена, Нови Сад, 1980, бр. 5, 124-125

Слободан Марковић, *Увек глумац*, у књизи *Копачи злата*, Глобус, Загреб 1980, 241-246

Милосав Мирковић, *Викијева судбина – судбина глумца*, Недељна Борба, 19-20. XII 1987, 10

Боривоје Глишић, *Жива уметност глумца*, Театрон, бр. 56/7/8, Београд 1987

Рајко Радојковић, *Поводом 50-годишњице оснивања Уметничког позоришта/ Уметничко позориште у Београду* (*од 1939. до 1943. године*), Театрон, бр. 75/76/77, Београд 1991, 5-38

Ђорђе Ђурђевић, *Глума Виктора Старчића као танано психолошко ткање*, у књизи *Глумци и редитељи*, МПУС, Београд 1997, 57-64

[27] Бранко Плеша, *In memoriam*: *Виктор Старчић – великан историје југословенског глумишта*, Сцена, бр. 5, 1980, 124.

Урош Гловацки, *Позоришна сећања / Вики*, Театрон, бр. 104, Београд јесен 1998, 93-97

Невенка Урбанова, *Виктор Старчић*, у књизи *Свици који словима светле*, Београд 2000, 146

Невенка Урбанова, *Сто година од рођења Виктора Старчића / Мађионичар сцене*, Политика, 7. VII 2001

Мирјана Радошевић, *Велики Виктор*, Политика, 17. IV 2004.

Драгана Чолић Биљановски

БИТИ СЛОБОДАН

Слободан Цица Перовић 1926-1978

Сажетак: Студија је посвећена глумачкој легенди Слободану Цици Перовићу, једном од „три мускетара", како су колеге волеле да их зову, остала двојица су Слободан Алигрудић и Зоран Радмиловић. Слободан Цица Перовић рођен је 6. маја 1926. у Крагујевцу, а преминуо 2. маја 1978. у Београду, са 52 године живота. Неправедно заборављена глумачка личност, дао је трајан допринос позоришној сцени, филму и телевизији.

Кључне речи: Слободан Цица Перовић, позориште, театар, филм , телевизија, Атеље 212, Београдско драмско позориште, Југословенско драмско позориште... . и др.

***

Трагом заборављених глумачких легенди, савременог позоришног живота, из дубине сећања извире живот и дело, барда српске сцене и југословенског филма - Слободана Перовића Цице. Глумачка легенда, нема своју монографију, а ни свеобухватнији стручни рад у домаћим елитним театролошким, часописима. Необичан, чудак и омиљен међу колегама, несебично се давао позоришној сцени, филму, телевизији... Глума је била његов живот, а свака улога трајни бисер, у сећањима савременика. Кратко је живео, са педесет две године, 2. маја 1978. преселио се у вечност. Од тог времена, многе генерације позоришних уметника су стасавале, а већина није знала ко је био Слободан Цица Перовић. Можда само по причама и анегдотама. Најзначајнијег заборављеног глумца бивше Југославије, данас, упознају или препознају у повременим репризама телевизијских серија, филмова, драма као што су *Павиљон 6, Сироти мали хрчки, Вране, Господин Фока, Далеко је Аустралија, Повратак Отписаних, Салаш у малом риту, Зимовање у Јакобсфелду*... и др.

***

Рођен је 6. маја 1926. године у Крагујевцу, у официрској породици. Детињство проводи у Крушевцу, Приштини и Нишу. За време Другог светског рата био је у заробљеништву немачког логора. По повратку, запослио се као млади финансијски инспектор у Министарству за социјално осигурање, потом је био службеник Индустрије прецизне механике, а онда и књиговођа Југословенског драмског позоришта. Потрага за магијом позоришне глуме појавила се изненада, неочекивано. Веровао је позоришту, као трибини на којој се могу изрећи лични ставови и истине. Убрзо, схвата заблуду, но беше касно. Како је сведочио, гледање проба *Дунда Мароја* у ЈДП-у причињавало је радост, и на наговор пријатеља полаже пријемни испит за Академију позоришта и филма, 1948. У класи професора Јозе Лауренчића студирао је глуму с Љубом Тадићем, Бором Тодоровићем, Марком Тодоровићем, Томом Курузовићем, Ратиславом Јовићем. Дипломира 1953. на тексту *Зикови* Максима Горког.

Уз Академију, стално је ангажован у Југословенском драмском позоришту у два наврата 1951-1954. и 1965-1967. На почетку каријере игра мање али запажене улоге као, Краљ Француске у *Краљу Лиру*, Виљема Шекспира (режија Мата Милошевић, 9. април 1952.), Собар у *Путнику без пртљага*, Жана Ануја (режија Томислав Танхофер и Мирослав Беловић, 25. јуни 1952.). Крајем сезоне, Цица Перовић је син Ерхард, Миливоју Живановићу који тумачи насловну улогу у комаду *Јон Габријел Боркман* Хенрика Ибзена (режија Томисав Танхофер, 30. децембар 1953.) Жену и мајку Гунхилду, тумачила је Нада Ризнић. Комад је о бившем банкару, који губећи друштвени углед, уништава породицу. За сина Ерхарда (Слободан Перовић), све је то неподношљиво, он настоји да побегне од куће не обазирући се на част и пољуљани углед породице. Критичар Ели Финци пише да је улога незахвална за почетника, јер не успева да пронађе прави израз у тумачењу лика. Две премијере Виљема Шекспира *Ромео и Ђулијета* у режији Мате Милошевића одржане су 15. и 16. априла 1954. Слободан Перовић је у епизодној улози Самсона. На сцени Југословенског драмског позоришта Перовић, касније игра у драми Ежена Јонеска *Краљ умире* у режији Арсе Јовановића, 15. фебруара 1966. Поруку текста, да смрт и нестајање, нису ништа друго, већ стање које преузима на себе, лично човек, дочарава врхунским артизмом и сложеним осећањима краља Беранжеа.

***

Београдско драмско позориште формирано 1947/48. окупило је глумачки ансамбл, делом глумаца из Народног позоришта (Евка Микулић, Ида Прегарац, Сима Јанићијевић, Јован Јеремић, Предраг Тасовац), од глумаца других позоришта или путујућих дружина (Крум Стојанов, Томанија Ђуричко, Бранко Ђорђевић Дрда, Бранко Јовановић, Радомир Раде Марковић, Михајло Бата Паскаљевић, Никола Милић... и др.), глумаца Позоришног одсека Музичке академије (Нада Касапић, Љиљана Крстић, Даница Мокрањац, Миливоје Мића Томић, Добрила Костић), и из Драмског студија при Народном позоришту (Олга Ивановић, Татјана Лукјанова, Бранка Пантелић, Рената Улмански, Данило Срећковић, Миодраг Мика Науновић, Милан Пузић, Милорад Волић). Ансамбл ће ојачати доласком прве две класе глумаца којима руководе професори Мата Милошевић, те Виктор Старчић и друге класе професора Јозе Лауренчића (Оливера Марковић, Олга Станисављевић, Властимир Ђуза Стојиљковић, Предраг Пепи Лаковић, Михајло Викторовић, Миодраг Деба Поповић, Звонимир Звонко Ференчевић, Власта Велисављевић, Душан Јакшић, Ратислав Јовић, Боривоје Бора Тодоровић, Слободан Цица Перовић, Тома Курузовић) и једне глумице (Ксенија Јовановић) из Позоришног студија „Авала“ филма.

У Београдском драмском позоришту, дебитује 17. фебруара 1951. у улози Првог усташе, драма Мирка Божића *Повлачење,* редитељке Соје Јовановић. Затим, у чувеној драми Тенеси Вилијемса *Мачка на усијаном лименом крову* (режија Миња Дедић, 29. фебруар 1956.), тумачи старијег сина Деке Полита (Сима Јанићијевић Бата), Гупера, његова жена Меј је Татјана Лукјанова. Они приказују малограђански брачни пар, који рађа децу, стиче имовину, развија

углед у друштву и прави уносне послове. Следи драма Клифорда Одетса *Велики нож* (режија Предраг Динуловић, 13. март 1957.). Сложену ролу Чарлса Касла, по Елију Финцију, Перовић часно, одговорно креира, и поред тога што није имао довољно сценског и животног искуства. Следи, Франко Ласпига, Луиђи Пирандела *Нека се одену наги,* (режија Јован Путник, 21. мај 1957.). Боривоје Глишић запажа: „... Франко Ласпига, Слободана Перовића имао је да се издели на своју стварност и на одблесак онога како га доживљавају и виде Нота (Крум Стојанов) и Ерсилија (Ксенија Јовановић)."[1] Као Алексеј, Перовић у *Оптимистичкој трагедији*, Всеволода Вишњевског, дискретним шармом приказује колебања и узнемиреност лика. Редитељ представе је Предраг Динуловић (27. децембар 1957.)

У драми Џона Озборна: *Осврни се у гневу*, (режија, Миленко Маричић, 30. марта 1958). тумач главног јунака Џими Портера, Слободан Перовић"... имао је да казује и уобличи ауторов свет идеја, тако безобзирно циничан, прибегао је психолошком шаржирању, које је имало на тренутке нечег од патолошке оптерећености. Тиме је нема сумње, и основна мисаона порука Озборнова померена: критика речена са болесном настраношћу, и у ексцесима страсти и гнева, нема ни снагу коју може да има одважна и отворена реч иза које стоји целокупна сума, искуства и уверења."[2]

Политика, која је увек одређивала наше животе, на просторима Балкана, погрешним одлукама унесрећује људе не само приватно, економски, већ и културолошки. Сезоне 1959/60. долази до спајања Београдског драмског позоришта и Београдске комедије (Сцена на Теразијама) у Савремено позориште. Неприродан „брак". трајаће до 1974/75. када је враћен на пређашњу, организациону структуру. Одлуку, о фузији два театра, глумци дочекују са огорчењем, јер нису консултовани, те су доведени пред свршен чин, „преко ноћи." О свему томе написано је у савременој театрологији сећања. Многи глумци су напустили Београдско драмско позориште, тежећи слободи стварања на сцени. Раде Марковић са колегама оснива алтернативни театар - Групу А. Једна група прелази у Народно позориште (Предраг Тасовац, Милан Пузић, Милорад Волић, Михајло Викторовић, Душан Јакшић, Ксенија Јовановић, Оливера Марковић...), други у Југословенско драмско драмско позориште (Љуба Тадић, Љиљана Крстић, Босиљка Боци, Радмила Андрић, Предраг Лаковић...) трећи у авангардно позориште Атеље 212 (Рената Улмански, Бора Тодоровић, Татјана Бељакова, Зоран Радмиловић, Слободан Алигрудић, Ружица Сокић, Љубиша Баја Бачић, Властимир Ђуза Стојиљковић, Миливоје Мића Томић, Никола Милић, Ратислав Јовић, Мирослав Жужић...) а неки су се посветили филму (Велимир Бата Живојиновић, Павле Вуисић). Тако је Београдско драмско било „одскочна даска" за многа позната имена нашег театра.

Но, Слободан Цица Перовић није нагло прекинуо сарадњу са Сценом на Црвеном Крсту, под кровом Савременог позоришта, остаће члан Позоришта до 1967. године. Детективску причу, преточену у драму Арсена Диклића *Поздрав шерифу*, инсценира Миленко Маричић, 25. марта 1960. Полицајца Капабланку, уверљиво је дочарао Перовић, користећи се специфичним изражајним средствима, те критичари истичу његову заслугу, што је лик добио потпуну физиономију, од крви и меса. Драму ратних кошмара и антиратних порука, Мирослава Крлеже *У логору*, режира Предраг Динуловић, 11. марта 1964. Онако како поима Ели Финци, усиљено је деловао Оберлајтант Валтер, Цице Перовића. Али, критика Петра Волка указује, да представа почиње оног тренутка када се под светлом рефлектора појави Слободан Перовић. „Овај необично талентовани глумац - пише Волк - по свему судећи, коначно се растеретио комплекса такозване модерне безизражајности. Цео текст другостепене улоге издигао је у први план и дао необичан лик робусног војника и садисте с хомосексуалним карактеристикама. Перовићеве очи стално жмиркају и не могу да поднесу присуство околине, али ипак у одлучним тренуцима, знају да се укоче и шикну као отровни пламен, уз то неуравнотежен, а опет дубоко људски и функционални покрет и изванредно

[1] Боривоје Глишић: *Жива уметност глуме. Ксенија Јовановић* Театрон бр. 56/7/8, . МПуС, Београд, 1987. ц. 86.

[2] Ели Финци: *Више и мање од живота IV. Џон Озборн* . Просвета, Београд, 1967. с. 207.

убедљив глас допуњавали су ову креацију."[3]

***

У статусу слободног уметника је од 1967. до 1975. да би од 1975. био у сталном ангажману Атељеа 212, мада је и пре овог периода радо и често гостовао. Срећемо га на сцени Атељеа 212 у *Картотеци* Тадеуша Ружевича, у роли Јунака, режија Љубомир Драшкић, 7. април 1962. По насловима критика можемо закључити да је реч о представи црног хумора, која задаје театарски шамар, цинизмом и сатиричношћу. Захваљујући изванредној подели, Љубомир Драшкић, афирмисан је као редитељ. Поводом улоге Јунака, Вук Вучо о Перовићу пише да његову једноставност треба овенчати ловором, а Милосав Буца Мирковић говори, како игра продуховљено и прецизно, а лежерно. У свему томе има осетљивости и тананости. Та Перовићева допадљивост, очигледно је била саставни део глумчеве личности.

Посебно место заузима чувена поставка Едварда Олбија *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, у режији Мире Траиловић премијерно изведена 7. јануара 1964. Изванредну екипу чинили су Љиљана Крстић (Марта), Влада Поповић (Ник), Слободан Перовић (Џорџ) и Ружица Сокић (Хани). Представа је за критичаре, попут Милосава Буце Мирковића била равна правом открићу. Али, контроверзни Ели Финци, као и обично имао је много замерки. Додуше београдски глумачки ансамбли, очекивали су са зебњом оштрицу његовог пера. Имао је Финци „своје" глумце који су били недодирљиви, али зато је некада неправедно био шкрт на речима, према осталима. Прича се да је, после премијере, неко од колега Љиљани Крстић панично рекао:"Јао, Љиљо, тебе и Цицу, Финци „сахрани", у Политици!?" Глумци, много нису придавали значај критикама, за њих је била најважнија реч публике, пуна сала и аплаузи. А ево шта је између осталог Финци написао „... Ја сам покушао (и свестан сам своје немоћи) да рационално оцртам садржајне елементе и развојне контуре ове драме... Ко то зна?...то не само да не знају од бола ошамућени и јадом деформисани Олбијеви јунаци него и он сам... Није нимало парадокс ако кажем да је глумачки квартет, који је у Атељеу 212 изводио ову морбидну Олбијеву драму, унео у своју игру толико непосредне животне сугестивности, да смо, понесени живописношћу и интересантношћу игре, врло често пристајали на Олбијеву лукавост, да нам подвали рог за свећу... Ту разуларену стихију мисаоних и осећајних перверзија, што у таласима наилази и плави, Слободан Перовић је примао и носио рутинерски болно, Љиљана Крстић са трагичним грчем патње, Влада Поповић одмерено и са лукавом конвенционалношћу, Ружица Сокић с беспомоћном наивношћу."[4] Други су били сагласни да је представа значајан прилог богаћењу нашег позоришног живота. „... Реч је о представи у којој редитељ Мира Траиловић интелигентно и са слухом за модерни сценски израз успева да постигне узрочно последичне везе различитих светова и судбина, да их оствари животно могућим и до те мере природним да свесно и подсвесно добију снагу исконског човековог самоодржања... Израз Марте (Љиљана Крстић) је целовит, одређен, складан. Слободан Перовић је непоколебљиво сконцентрисан на сазнање да је његов Џорџ тај који раскида са лажним животом и похлепно открива да у њему нема апсолутно ничега до лажи и да је у нама одавно све мртво. Перовић је свакако идеалан тумач овог лика, достојанствен у цинизму и раван Марти у тривијалној брачној разголићености..." Представа је била дуговека, а Перовићу донела и значајна признања: *Златни венац,* на фестивалу Малих и експерименталних сцена (МЕСС), у Сарајеву, „Стеријину награду", у Новом Саду, 1965. године, а на гостовању Атељеа 212 у Америци, у Линколн центру, Њујорк, 1968. године проглашен је од критичара за најбољег страног глумца. О награди у Америци, југословенска штампа је ћутала, јер је Слободан Цица Перовић, јавно подржавао, те године, познате студентске протесте. Они који су гледали ову хит представу играну више од 170 пута, причају да Љиљана Крстић и Слободан Цица Перовић боље и надахнутије играју

[3] Петар Волк: *Позоришне илузије. У распонима жеља.* МПУС, Београд, 1993. с. 60.

[4] Ели Финци: Исто IV, с. 221.

брачни пар од Ричарда Бартона и Елизабет Тејлор који тумаче исте ликове у славној филмској верзији комада. Перовићев огорчени интелектуалац Џорџ, који од ужасне породичне ситуације бежи у свет имагинарног, остаје једна од најбољих улога.

Представа *Та усамљена животиња* састављена је од две једночинке. Први део под насловом *Парк* Маргарет Дира режира Радослав Лазић, играју Слободан Перовић (Човек) и Неда Спасојевић (Девојка). Други део, *Хјуи* Луџина О Нила, режира Радомир Шарановић, играју Слободан Перовић (Ири Хју) и Ташко Начић (Чарли Хјуз). Премијера је била 17. априла 1967.

Едварда Олбија *Деликатну равнотежу*, режира Мата Милошевић 27. јануара 1968. Слободан Перовић (Тобијас) игра уз Марију Црнобори, Даницу Мокрањац и Владимира Поповића. Много се очекивало од представе, а мало је постигнуто. Београдска критика кривицу је свалила на редитеља, а стала у одбрану глумаца. Едвард Олби као писац, увек је интригантан и занимљив, за позоришну сцену. Али глумци су овом приликом, беспотребним перикама, гестовима и несигурним говором подсећали на лутке театра апсурда, и нису дочарали аутентична људска бића.

Комад Фернанда Арабала *Архитекта и асирски цар* у режији Зорана Ратковића, 4. фебруара 1970. по критикама је плитке филозофије на дубоким местима, и није могла представу да спасе, ни глумачка вештина Слободана Перовића (Асирски цар) и Милутина Бутковића (Архитекта).

Радња комада Љубомира Симовића *Чудо у Шаргану*, одиграва се у периферијској кафани, то је место где се преплићу јавни и приватни животи. Глумци су мајсторски оживели Симовићев текст, у режији Мире Траиловић, 24. октобра 1975. „Мада, није реч о резултатима који ће се, као неки други, ових глумаца памтити, готово без изузетка, упечатљива и добра остварења. Без жеље за рангирањем, ево њихових имена: Мира Бањац, Ружица Сокић, Јелисавета Сабљић, Аљоша Вучковић, Бора Тодоровић, Ташко Начић, Слободан Перовић (Просјак), Петар Краљ, Мира Пејић, Зоран Радмиловић, Петар Божовић, Боро Стјепановић, Фења Стојановоћ."[5]

Када је у питању драма Исака Бабеља *Марија,* она се може остварити једино кроз глумачку игру. Према мишљењу Дејана Пенчића Пољанског, ансамбл је деловао неубедљиво, збуњено. Представа у режији Љубомира Драшкића, разочарала је поштоваоце Бабељевог дела. Слободан Перовић тумачи Димшића Исак Марковића, а премијера је одржана, 12. октобра 1976.

Комад Душана Ковачевића *Пролеће у јануару* грађен је по систему невероватности збивања, која не престају да изненађују и запањују гледаоце. Зло је именитељ, који држи оба света, и горњи и доњи. Људи из доњег света, подземља, све време страхују, за голи живот, који израбљују људи из далеког горњег света. Комад режирају Радослав Дорић и Паоло Мађели, 11. фебруара 1977. „Доминантан у свему био је управо Слободан Перовић као Марко својом надахнутом, изузетном снагом и осећањем за реалним у апсурду. Имао је замаха и страсти. У таквој интерпретацији нема ничег неприродног, афективног спољног, али је његова глума изнутра право савршенство, занимљива за гледаоца. Перовић је необичан глумац, изузетно ретког талента и сензибилитета, па је највећи успех ове представе управо у његовом доживљају нове литературе која постаје све значајнија."[6]

***

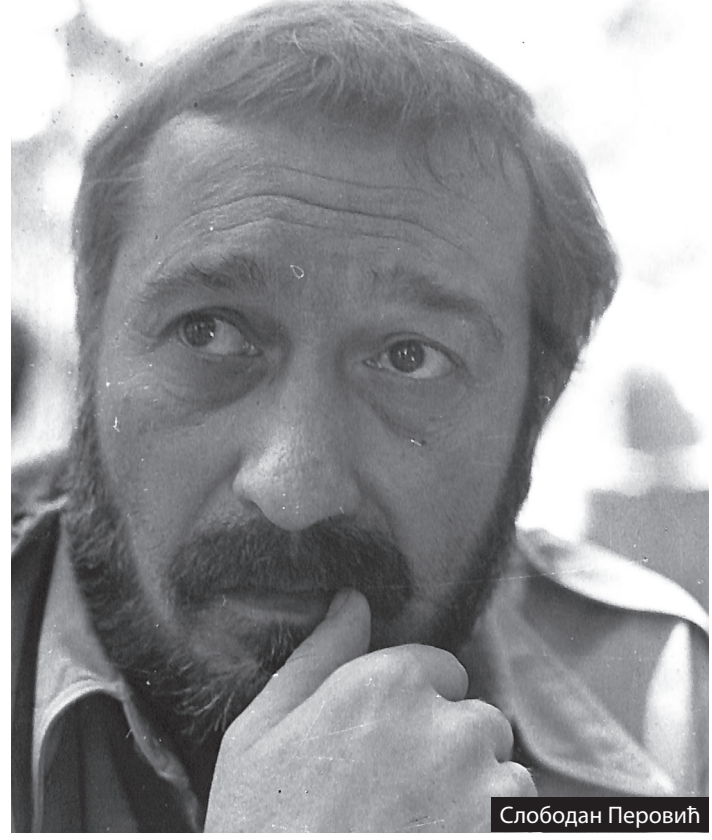
Слободан Цица Перовић, човек с тајном, није се много отварао у разговорима, ни пријатељима, Био је избирљив. Ако посвети некоме сат разговора, тај је већ почаствован. Исти су били и његови пријатељи Слободан Алигрудић Алија и Зоран Радмиловић, „три мускетара". Сва тројица, што би се рекло нису били сваштари и нису се давали, приватно, сваком. Перовићева флуидна загонетност, оставља је саговорнику, да га допуни.

На новинарско питање којих глумаца воли да се сети године 1984. Зоран Радмиловић је одговорио

[5] Дејан Пенчић Пољански: *Отишло у (в)етар Љубомир Симовић: Чудо у Шаргану.* Културни дневник, Радио Београд, Прометеј, Нови Сад, 1992. с. 79.

[6] Петар Волк: *Позоришне илузије. Људи су у подруму.* МПУС, Београд, 1883. с. 301-303-

да се сети прво Слободана Перовића: „И као глумца, и као човека, и као другара с којим сам седео за кафанским столом, с којим сам се свађао и волео га у исто време. Био је једна, нећу да кажем чудна, него чудесна личност, био је сјајан глумац. И био је то зато што је такав човек. Он је некако својим животом покривао своје дело и сваки свој покрет, и био доследан у томе до краја. Због тога сам га ценио, због тога сам ишао за њим и седео у његовом друштву, трудећи се да проникнем, шта је то код тог човека, одакле та сугестивност. Схватио сам да читавим својим животом и својом личношћу стоји иза онога што уради свакодневно, и у животу, и на улици, и у кафани, и на филму, и на сцени. Има сјајних песника који изгоре у својој поезији, који уложе живот у то што су урадили. Тако је, чини ми се, и Перовић изгорео."[7] Материјалним стварима Слободан Перовић није придавао значај. Ту није било патетике, њему то није било потребно. На њему се није примећивало, да ли има или нема. Једноставно аскетски је живео. Није било важно како се облачи, он је од свега био јачи.


Слободан Перовић

Поглавље о позоришним улогама Слободана Цице Перовића завршавамо речима Дејана Чавића из књиге *Урбана глумачка модерна Атељеа 212*: „Перовић је био само три године стално ангажован, одиграо је само осам улога у Атељеу 212 у распону од шеснаест година, од 1962. до смрти 1978. Мало, али сасвим довољно за глумца таквог калибра. Велики глумац. Не само по остварењима, више по особинама. Тешко је пронаћи још једног са сличним посебностима Није се одликовао добрим сценским говором. Чак је често фрфљао, буквално. Што није сметало ни њему ни публици. Необично снажна експресивност свих осталих занатских компоненти, потпуно је компензовала тај недостатак. Играо је на истоветан начин на позорници и испред филмских и телевизијских камера. Перовић је у свим медијима и свим амбијентима играо истим, увек неким својим самосвојним средствима. Прворазредно, увек, уверљиво. Фасцинантна је експресивност Цице Перовића у ћутању. Ћутању када ћути, када слуша, када извршава физичку радњу, када прави паузу, испуњава тишину, па и када говори. Поред свега, увек успешан у истицању шармантних особина лика који тумачи. Имао је експресиван говор тела, говорљиво је изражавао стање лика, чак и без праћења израза лица. Приватно, био је прилично ћутљив човек. А разговорљив. Ирски редитељ Денис Кери, када је режирао у Атељеу Пинтеров *Повратак*, становао је у његовом стану, имао је своју собу. У ситне сате, када би се вратили кући, свако из своје кафане, обојица под добрим гасом, како приличи сваком правом Ирцу и Србину сити би се изразговарали. Перовић је нешто мало знао немачки (из заробљеништва). Кери није знао немачки, поред матерњег енглеског, говорио је француски. Заподенули би, чак кохерентан дијалог! Зоран Радмиловић се савршено споразумевао са њим јер је изванредно говорио немачки!"[8]

***

[7] Феликс Пашић; *Глумци говоре 2. Зоран Радмиловић.,* Прометеј, Стеријино позорје, Нови Сад, 2009, с. 93.

[8] Дејан Чавић: *Урбана глумачка модерна Атељеа 212 (1956-1981)*. Албатрос, Атеље 212, Београд, 2016. с. 69. .

Филмски и телевизијски опус Слободана Цице Перовића је импозантан. Седамдесет и две улоге остварио је на филму и телевизији широм бившег југословенског простора, у континуитету од 1955. до 1978. Следе његова филмска и телевизијска остварења: 1955. *Њих двојица* (Четник Марко), *Шолаја* (Владо партизански комесар; 1956. *Потрага* (Марко), *Последњи колосек*, (Емил Стефановић); 1957. *Поп Ћира и поп Спира* (Петар Петровић); 1959. *Виза зла* (Симон), *Осма врата* (Игор); 1960. *Дилижанса снова* (Алекса Никић/Светозар Ружичић), *Дан четрнаести* (Павле Малбашки); 1961. *Мирно лето* (Заре Мишески), *Не дирај у срећу;* 1963. *Мушкарци* (Жика); 1964. *Молох;* 1965. *Дан мира-догодило се у Скопљу. Инспектор* (Слободан Јовановић), *Мала ноћна музика*, *Крај почетка* (Дари) *Болничка соба*, *Три* (Невино оптужени), *Убица на одсуству* (Зоран Радић), *Код судије за прекршаје* (Судија); 1966. *Пре рата* (инжињер Матеја Марић); 1967. *Сквер, Посета малој планети, Извлачење, Пошаљи човека у пола два* (Алдо), *Седам Хамлета* (Први гробар), *Буђење пацова* (Велимир Бамберг); 1968 *Самци,* (ТВ серија), *Поход* (Човек с телетом), *Љубав на телефону, Под стакленим звоном, Максим нашег доба;* 1969. *Господин Фока* (Господин Фока) (ТВ); *Голубовићи, Вране* (Ђука, бивши боксер), *Дарови моје рођаке Марије, Далеко је Аустралија* (Никола) (ТВ), *Поглед уназад* (Жак), *Мост* (Инжењер), *Велики дан;*1970. *Шапни ми на здраво уво;* !971. *Апотекарица;* !972. *Купање* (ТВ), *Прождрљивост, Погибија, Петак вече, Убиство у нпђном возу, Пуковница* (Пуковник Ото фон Грос/Мутави сељак); 1973. *Сироти мали хрчки* (Други службеник), *Дрвени сандук Томаса Вулфа, Жуте фешвице* (Никола, младожења), *Лептирица* (Живан); 1974. *Недеља са Ањом* (Иван), *Породични оркестар, Против Кинга* (Роки), *Образ уз образ* (ТВ), *Димитрије Туцовић* (Генерал Димитрије Цинцар Марковић) (ТВ серија); 1975. *Салаш у Малом Риту* (Јакоб Јерих) (ТВ серија), *Зимовање у Јакобсфелду* (Јакоб Јерих) (ТВ серија), *Халуцинације, Пријатељи;*1976. *Процес Ђордану Бруну* (Кардинал Ђулио Санторио), *Јагош и Угљеша* (Судија), *Београдска деца, Кухиња* (Господин Маранго); 1977. *Инфериорност* (Алфредо), *Мећава* (Јоле); 1978. *Васкрсење змаја, Павиљон шест* (Андреј Јефимич Ралски), *Повратак отписаних* (Јохан „Крава") (ТВ серија). [9]

У филму *Шолаја*, Војислава Нановића, 1955. године, у продукцији „Студио филма" из Сарајева, био је веома упечатљив. Перовићеве комичне и сатиричне улоге биле су изразите, маестралне попут оних у филмовима Мила Ђукановића, комедијама *Не дирај у срећу* 1961, *Мушкарци*, 1963. и *Инспектор*, 1965. Управо за једну од њих, ролу Жике у *Мушкарцима* исте 1963, дочаравајући човека који мења улогу, са презапосленом супругом (Оливера Марковић), почиње да се понаша као права домаћица, Перовић је добио „Златну арену", у Пули. Такође, популарност стиче главном улогом у хумористичкој ТВ серији *Код судије за прекршаје*, сценаристе Васе Поповића, у режији Славољуба Стефановића Равасија, емитоване две сезоне 1964. и 1965. године. Ситне увучене очи Слободана Цице Перовића, испод дигнутих обрва, загледане у даљину, а пре свега у своју душу, одавале су интровертног интелектуалца инжењера, у *Мосту* Хајрудина Крвавца, 1966. Најпознатије су Перовићеве улоге: проказаног, незапосленог информбировца Велимира Бамберга у *Буђењу пацова* редитеља Живојина Павловића, 1967. ТВ филма за који Перовић на Филмском фестивалу у Нишу добија „Цара Константина", сељака Ћиле из *Похода,* редитеља Ђорђа Кадијевића, 1968, који у вртлогу Другог светског рата покушава да сачува једно теле, те бившег боксера Ђуке из *Врана,* у режији Гордана Михића и Љубише Козомаре, 1969, који са собом вуче дементну мајку и бави се сумњивим пословима. У његовом телевизијском опусу значајно место имају улоге у драмама Гордана Михића *Господин Фока*, из циклуса *Самци,* ТВ Београд, 1968. као и серије *Необичне приче*, истог аутора, *Сироти мали хрчки,* 1973. Радио је у играним програмима ТВ центара Новог Сада, Загреба, Сарајева... Редитељ Ђорђе Кадијевић искористио је тај специфичан глумачки израз Перовића у телевизијским филмовима *Дарови моје рођаке Марије* по Момчилу Настасијевићу, 1969. и *Лептирица* по Миловану Глишићу 1973. Редитељ Бранко Бауер стварао је истовремено по сценарију Арсена Диклића, телевизијску серију, у

[9] Подаци према: Петар Волк: *Историја југословенског филма.* Институт за филм, Београд, 1987.

сарадњи „Авала филма", *Салаш у Малом Риту,* 1975. и по њој филмове *Зимовање у Јакобсфилду* и *Салаш у Малом Риту*, 1976. Упечатљиве и популарне креације дали су Слободан Перовић (Јакоб Ерих) и Славко Штимац. Захваљујући њима, филмови су одушевили не само публику већ задобили и признање критике. Поново у сарадњи „Авала филма" и Телевизије Београд, редитељ Александар Ђорђевић, охрабрен популарношћу серије *Отписани*, режира 1978. године, *Повратак отписаних* у којој Перовић тумачи комичног Јохана „Краву".

У сарадњи са Телевизијом Београд, !978, Лучијан Пинтилије, румунски редитељ ради *Павиљон VI*, по истоименој новели Антона Павловича Чехова. Замишљен, првобитно као телевизијска драма, у монтажи је претворен у филм. Атмосфера, необични ликови, инспиришу редитеља, који даје генезу стања у којем се лекар са одељења неизлечивих душевних болести (Слободан Перовић), отуђује од стварности и медитира са студентом (Зоран Радмиловић), који се овде нашао због револуционарних идеја. За спољашњи свет, све изгледа као помрачење ума и зато лекара затварају са неизлечивима. Може се рећи да је *Павиљон* био *Лет изнад кукавичијег гнезда,* на наш, домаћи начин. Филмски редитељ Живојин Павловић говорио је да се Перовић разликује од свих глумаца по томе што нема ни претходника ми наследника, по томе што му је готово немогуће пронаћи сличног међу данашњим, и глумцима из прошлости.

***

Неспретним држањем, лежерношћу давао је улогама префињену иронију и недореченост. Доводио је ликове од збуњености, до апсурда и емотивности. Говорио је да за њега глума значи велико исповедање, да не воли досаду, примитивизам, формалности, тежњу за материјалним добрима и своју изгубљену младост због стидљивости. Тако је живео и облачио се. Колега Драган Николић говори за Цицу да је био претеча „хипи" покрета. Перовић је волео да буде весео, волео глуму, волео слободу, аплаузе, кафане, путовања, волео жене, коцкање, брзу вожњу, једном речју живео је боемским животом. Имао је буран хемингвејски живот. Од уштеђевине је 1971. обишао много држава. Познат по томе што много путује, поготову по Индији и уопште по Азији. Често је казивао како је Индија и култура ове земље, највише утицала на њега и став према животу. Могао је приближно да живи на индијски начин, ма како то звучало наивно и смешно.

Слободан Цица Перовић је потпуно оригинална појава, скоро инцидент на позоришној и филмској сцени. Био је далеко испред времена, а својом глумачком бојом, уметничким изразом и јаком личношћу, представљао је креативни мост, између глумачких генерација свога доба и оних који ће на велику сцену ступити, након његове смрти, средином осамдесетих година двадесетог века. Авангардна копча српске глуме са великим светом, јер оно што је радио у позоришту и филму шездесетих година, како гради ликове изнутра, скоро десет година касније постаје тренд у америчком филму, појавом глумаца, попут Дастина Хофмана, Ал Пачина, и Роберт Де Нира, који излазе из глумачког студија Ли Стразберга. Несвесно Слободан Перовић био је најбољи заступник Станиславског у српском позоришту, глумац, протагониста, новог, модерног позоришта. Донео је нови однос према тексту, нови говор, нови акцент, нови начин мишљења и осећања, нови начин животног стила и схватање глумачког позива. Умро је онако како сања сваки велики глумац, на сцени, уживљен у улогу. Последње реплике пред публиком изговорио је 11. априла 1978. у представи *Марија*, Ателеа 212. Од колега се опростио на проби Чеховљевог *Вишњика*, када је у улози старог слуге Фирса изговорио последњу реплику: „А мене заборавили".

Слободан Цица Перовић написао је и роман *Изађи на друм чекају те*, 1973. Роман није штампан, а током 1973/74. у наставцима је објављивао делове књиге као *Страница мог живота* за ТВ Новости.

О Слободану Цици Перовићу може се много писати, но најстрашнија је чињеница да после смрти 1978. године, неправедно пада у заборав наше културне јавности. Изузетак је, 2. мај 2017. године, када је на годишњицу смрти од стране Општине Врачар, Друштва

за улепшавање Врачара и Града Београда, добио Спомен плочу, испред зграде где је живео, у улици Кнеза Милоша. А његов родни Крагујевац назвао је једну улицу његовим именом.

Једино о чему сањам је да за свој глумачки, стваралачки рад, за своју искреност коју точим из себе не будем узнемираван. Могу да се храним и на казану, не марим где станујем, и шта једем, не зато што сам боем, него зато што ми је једино важно да будем слободан, животни је мото Слободана Цице Перовића.

Ана Миловановић

ОДНОС ГЛУМАЧКИ АНИМИРАНЕ ЛУТКЕ И ГЛУМЦА У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ ЗА ДЕЦУ

Као посебно значајну област проучавања у оквиру глумачке уметности анимирања лутке у драмском стваралаштву за децу, уочили смо подручје односа глумца и глумачки анимиране лутке. Пошто драмски глумац не може да игра, нити да оствари икакву интеракцију ни са механичким, ни са електронски контролисаним луткама, ни са фигурама стоп-анимације, ни компјутерски анимираним луткама, већ само са луткама непосредно анимираним од стране глумца-луткара у реалном времену, у овом истраживању било је неопходно прецизно одређење лутке, као *глумачки анимиране лутке*. Појам *глумачки анимирана лутка* обухвата позоришну лутку и телевизијску лутку. „Позоришна лутка (у даљем тексту само *лутка*) је сваки објекат који, анимиран од стране глумца луткара, представља неки сценски лик. Њена сценска функција је особина која је разликује од свих осталих врста лутака. Под синтагмом „сваки објекат" подразумевамо како лутке које су креирали уметници, тако и предмете из свакодневног живота и из природе у којима је уметничко око луткара (креатора, редитеља и глумца) открило елементе неког лика." (Миловановић, 2016, 20) Телевизијска лутка је, како је дефинише Роберт Тилро (Tilroe,1981, 11), неживи објекат анимиран од стране људског бића, луткара који је њен контролор у стварном времену и у континуираном визуелно оријентисаном простору-времену, ради комуникације са публиком. Овом дефиницијом Тилро не прави посебну разлику између позоришне и телевизијске лутке, што у великој већини случајева кореспондира са некадашњом луткарском телевизијском праксом у свету, у којој су на телевизији биле присутне само снимљене позоришне лутке. Да је таква пракса била заступљена и код нас, на Телевизији Београд, указује луткарски позоришни и телевизијски редитељ Србољуб Станковић, који тврди да се огромна већина луткарских емисија своди на снимак театарски конципираног збивања, односно да оне представљају неку врсту преноса луткарске представе (Stanković, 1985).



Физички додир глумца и лутке: Ташко Начић и лутка у серији Телевизије Београд „Хајде да растемо“

Важно је напоменути и да се разлика између уметничких потенцијала глуме на телевизији и глуме у позоришту, луткарске или драмске, не уочава се као значајна, јер: „И филмска и позоришна глума крећу се у оквиру константних правила глуме као драмске игре.“ (Stjepanović, , 2005, 209). Ако се сложимо са професором и теоретичарем глуме, Бором Стјепановићем, да „Функција глуме може бити естетска, забавна, спознајна (едукативна, дидактична), терапеутска или психолошка у било ком смислу, социјална итд. Према функцији бирају се и средства“, лутку ћемо одредити као уметничко средство које може да оствари и остварује све поменуте функције глумачке уметности, једнако са драмским глумцем (Stjepanović, *Gluma II*, 2005, 215). Закључујемо да је лутка, уколико не стреми стварању илузије и натуралистичкој игри, равноправна глумцу и постаје његов достојан партнер.

Глума је комуникација (Churcka, 2010). У првом реду са партнером: »Све глумчеве акције и акције лика, без обзира до које мере су упућене на предмете или одсутна лица, морају се односити на оно лице које је актуелно присутно на сцени, на партнера. Партнер је увек објекат размјене, циљ глумчеве радње.“ (Stjepanović, *Gluma III*, 2005, 41) Затим глумац комуницира са публиком: „Продуктивну сарадњу и размјену са гледалиштем омогућује тек однос са партнером. Однос према публици, дакле, представља један виши и сложенији облик односа са партнером.“ (Stjepanović, *Gluma III* , 2005, 209) Говорећи да »Стварне размјене не би било ако онај који предаје не би испровоцирао онога који прима, ако га не би произвео у „предавача“ и у исто вријеме себе у „примаоца“, након чега се однос активно-пасивно обрће и акција потече на другу страну.“, Стјепановић посредно указује да је комуникација, или размена, у глуми непосредна, као што би требало да буде и она између глумца и глумачки анимиране лутке. (Stjepanović, *Gluma III*, 2005, 209) Професор сценског говора за глумце луткаре, Емилија Константинова Ангелова, у свом уџбенику истиче да је за луткаре неопходан осећај за партнера. (Константинова Ангелова, 1993, 79).

Као специфичност луткарске уметности, по Вирџинији Павловој, сагледавају се управо односи глумац-лутка и њихова дијалектичка међузависност (Павлова, 1993, 77). Узајамне везе и међузависности лутке и глумца, које имају бескрајно много могућности за реализацију, једно су од богатстава луткарске уметности које је чини јединственом (Павлова, 1993, 77). Немачки теоретичар, Фриц Ејхлер је уверен да је вредност позоришта лутака у стваралачким тренуцима који произилазе „из односа између аниматора и лутке.“ (Eichler, 1937.) Михаил Мешке, шведски теоретичар луткарске уметности и глумац луткар, сматра однос глумца и лутке изузетно значајним. По њему, глумац када глуми са лутком, анимираном од другог глумца-луткара, као партнером, остварује занимљив дијалог лутке и глумца, улази у нову професију – постаје тотални глумац. (Meschke, 64)

Колико год да се у времену у коме игра, мења рефлексија о глумцу са лутком и глуми лутком, основ-



Дара Чаленић, Мића и Аћим у серији Телевизије Београд „На слово, на слово“

на веза глумца са лутком и глуме лутком остаје непромењена, пошто је у њој заложен принцип везе човека са инструментом, са материјалним и веза човека са уметношћу тј. са духовним. (Владова, 2006).

Уверење да глумац који игра заједно са лутком додатно оплемењује луткарску позоришну уметност формирало се почетком двадесетог века услед све већег интересовања за индивидуу и индивидуалност. Позоришни мизансцен изграђен само на лутки и игри лутком почео је да се доживљава као недовољан и осетила се потреба за неопходним присуством човека који ће да допуњује лутку. Како се развило интересовање и за индивидуалност детета, открило се да «жив човек у позоришту обогаћује театрално општење са дететом, које сада жели не само потпуну илузију, већ и да додирне стварност» (Владова, 2006, 117).

Откривање бројних међуодноса глумца и лутке је важан саставни део глумачке уметности, али и уметности режије, по мишљењу Николине Георгиеве, професора луткарске режије на Националној академији за театар и филм „Крсто Сазаров“ у Софији. По њој, овладавање многобројним односима глумац - лутка од стране редитеља обогаћује постојање лутке на сцени. Установљење тих релација је у основи условности глуме лутком. Односи глумца и лутке могу да се успостављају по: хоризонтали (глумац - глумац, лутка - лутка), вертикали (глумац - лутка) и дијагонали, односно вертикални у односу на хоризонтални (глумац - лутка другог глумца).

Дијагонална релација између глумца и лутке коју анимира други глумац-луткар, је она коју разматрамо и чије остварење сматрамо значајним за драмске програме за децу.

„У глумачкој професији контакт је један од најважнијих услова за стварање живота на сцени“ (Stjepanović, *Gluma III,* 2005,144). Модалитети његовог успостављања су различити: „и кроз поглед и кроз



Зоран Радмиловић игра са луткама
у серији Телевизије Београд „Хиљаду зашто“

физичко додиривање, али је најважнији говорни контакт“ (Stjepanović, *Gluma III*, 2005, 144) . Важно је да се сви глумачки контакти о којима говори Стјепановић и који су неопходни за остварење уметничког глумачког чина, могу у потпуности реализовати у игри глумца и глумачки анимиране лутке.

Сусрет лутке која представља дечји лик и глумца који игра лик одрасле особе су, сматрамо, један од најбољих примера односа лутке и глумца у драмском стваралаштву за децу. Прво, зато што представљају релацију од највећег значаја за мало дете - према одраслима, на начин примерен дететовом схватању. Друго, зато што на плану репрезентације, релација коју успоставља лутка, као „неживи“ глумац, са глумцем, представља очигледан пример намерног конфронтирања два различита света (а што је од значаја за дететов когнитивни развој). То је поступак који је примењивао и Обрасцов у свом луткарском позоришту, истичући да је условност, јединствену за све ликове и која даје истински живот причи, понекад намерно нарушавао управо да би нагласио сусрет различитих реалности. (Обрасцов, 1982, 195) Такође, лутка може аутентично да одигра дете и у позоришту и на телевизији. Бугарски теоретичар луткарства, Шури Бело (Бело, 1998)., проучавајући релације луткарског театра и малог гледаоца а посебно питање играња улога деце у позоришту, уочио је готово неизбежни инфантилизам као одлику глуме живих глумаца који покушавају да играју дечје ликове. Другу могућност коју имају драмски ствараоци за децу, да за дочаравање ликова деце ангажују децу као глумце, сматрамо неадекватном, пошто деца нису глумци и о глумачкој уметности деце се не може говорити.

Луткарску парадигму за сусрет лутке, која представља дечји лик, и глумца, који игра одраслу особу, као и један од најбољих примера односа лутке и глумца и то не само у нашем драмском стваралаштву за децу, представљају ликови Миће и Аћима у позоришној представи и серији Телевизије Београд „На слово, на слово“. И у позоришту и на телевизији Мићу је играо изузетан глумац, Мића Татић, који је гласовно карактерисао и Аћима, а понекад га и анимирао, а што представља посебно глумачко-луткарско постигнуће и још веће богатство већ плодоносног односа глумца и лутке. У већини случајева, услед сложености мизансцена, како у позоришту тако и на телевизији, Аћима је оживљавао глумац луткар Момчило Животић. У једном од интервјуа (иначе изузетно ретких упркос изузетном квалитету његове глумачке интерпретације) Мића Татић је објаснио како је настала истоимена позоришна представа: „Међутим, како „Слово“ слови и данас као једна од ненадмашних дечијих ТВ емисија, нисмо желели да се будуће генерације лише дивне поезије дечијег великана Душка Радовића, па смо телевизијске серије преточили у позоришни колаж, који је игран већ 20 година преко хиљаду представа широм Југославије и ван ње.“ (*Malo pozorište „Duško Radović“*, 1989, 86)

Бескрајну наклоност коју Мића осећа према Аћиму, Мића Татић остварује свим глумачким и луткарским средствима: и погледом, нежним и благим баш као што би требало да се гледа мало дете, додири-

вањем као миловањем, гестовима благонаклоним, али не ниподаштавајућим, примереним за дете, и маестралном анимацијом Аћима, која као да зрачи његовом љубављу према малом лику. О гласу који је даривао Аћиму, сувишно је и говорити као о изузетној уметничкој креацији, пошто је њена вредност толико општепризната и општепозната (и данас, после готово пола века од настанка телевизијске серије која је највише и заслужна за њену велику популарност).

Мића Татић, глорификујући луткарску глумачку уметност и њене уметничке потенцијале, издваја као највећи глумачки изазов управо однос глумца и лутке, у чијој је реализацији и постигао највише домете. „Руку на срце, нисам имао много искустава са Лутком. Али, (без претеривања), мислим да је игра са лутком…можда бих пре рекао…луткарство, квинтесенција Позоришне уметности. Наравно, услов је да то мора бити врхунска игра Глумца и лутке. Кад глумац игра са лутком, јавља се Двојство-идентификација са тим предметом од крпица, која постаје глумчево друго ја. То представља приличан изазов за глумца." (*Malo pozorište „Duško Radović"*, 1989, 87) Иако је Мића Татић тврдио да није имао искуства у луткарској анимацији, његово глумачко мајсторство оживљавања Аћима и глумачки однос који је са њим стварао, делују крајње професионално, као да им је претходила систематска луткарска едукација (о чему немамо никаквих података).

За омиљеност лутке Аћима међу многим генерацијама гледалаца свих узраста заслужни су и Душан Радовић и Гордана Поповић, али највише Мића Татић. Зато што се „чудо оживљавања", како тврди Обрасцов, дешава само у рукама глумца који је потпуно убеђен у истинитост претпостављених околности, глумца који сам осећа задовољство због чуда оживљавања. Једино тада емоционално дејство лутке на гледаоца достиже огромну снагу. (*Какво представява кукленият театър,*1971)

Тако је на једној фотографији (која је дата у овом тексту) ухваћен тренутак Татићеве потпуне концентрације на анимирање Аћима, заједно са топлим, партнерским односом који са лутком има глумица Дара Чаленић. Мали, крпени партнер био је за велике



Властимир Стојиљковић са лутком Зозоном у серији Телевизије Београд „Хајде да растемо"

глумце-партнер достојан уважења као и сви други.

Међутим, Мића Татић није волео и уважавао само Аћима као глумачког партнера, већ и све остале луткарске ликове (као што је, на пример, боксер према коме је Татић заузео прави „гард" и гледао га као да се заиста уплашио његовог ударца).

Изузетни драмски глумац, Зоран Радмиловић није играо много са луткама као партнерима (само у серији Телевизије Београд „Хиљаду зашто"), али сачувани снимци његове игре представљају одличан пример глумчевог осећаја за лутку партнера, за успостављање контакта са њом. Зоран Радмиловић је показао танани рафинман према лутки и дужно поштовање према њој, једнако оном уважавању које, као и сваки велики глумац, указује свим својим партнерима.

И изузетни драмски глумци Властимир Стојиљковић и Павле Минчић доживљавали су лутке као праве и достојне партнере и веровали им као да су и они деца гледаоци.

У свим луткарским програмима на Телевизији Београд, у којима је заједно играла са драмским глумцима, глумачки анимирана лутка у телевизијским програмима за децу остварила је своје уметничке врхунце. Важно је истаћи да је њихова интерактивна игра била је на високо професионалном и уметничком нивоу, у највећој мери захваљујући чињеници да су увек у питању били изузетни српски глумци који су били не само благонаклони игри са луткама, већ и способни да лутку доживе и прихвате као равноправног и инспиративног партнера у глумачкој игри.

ЛИТЕРАТУРА

Бело, Шули, *Куклени театр и малкиа зрител*, Хасково, 1998.

Владова, Елена, *Техника на акторското майсторство за куклен театар*, Бета плус, София, 2006.

Eichler, Fric, *Das wesen des Handpuppen und Marionettenspiels*, Emsdetten, 1937.

Какво представява кукленият театър, (у зборнику: Какво и как в куклення театър), Комитет за изкуство и култура, София, 1971.

Константинова Ангелова, Емилија, *Специфика в обучението по сценична реч при актора кукловод*, (у: Куклено изкуство), София, НАТФИС, 1993, стр. 79.

Мало позориште „Душко Радовић" Београд 1949-1989, Мало позориште „Душко Радовић", Београд, 1989.

Meschke, Michael, *In Search of Aesthetics for the Puppet Theatre*, Indira Gandhi National Center for the Arts, Delhi, 1964.

Миловановић, Ана, *Луткарски текстови за позориште у вртићу и школи,* Удружење грађана «ЛУТКЕФ», Београд, 2016.

Обрасцов, С., *Редитељ условног театра*, ВИТИС, София, 1982.

Павлова, Вирџинија, *Специфика на кукленото искуство – постоянно привлекателна сила*, (у : Куклено изкуство), София, НАТФИС, 1993.

Stanković, Srboljub *Lutkarska režija u pozorištu i na televiziji*, (u: Lazić, Radoslav, *Traktat o lutkarskoj režiji*), Prometej, Novi Sad, 1985.

Stjepanović, Boro, *Gluma II,* Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005.

Stjepanović, Boro, *Gluma III,* Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005.

Tilroe, Robert, *Puppetry and Television*, Ontario Puppetry Association Publishing Company, Ontario,1981.

Churcka, Mel, *Acting for Film,* Virgin, London, 2010.

Александар Новаковић

ПОЉАЦИ И РУСИ У ДРАМАМА ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА И АЛЕКСАНДРА ОБРЕНОВИЋА („НЕБЕСКИ ОДРЕД") И БОРИСЛАВА ПЕКИЋА („СРОДСТВО ПО ОРУЖЈУ")

Сажетак: рад *Пољаци и Руси у драмама Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића (Небески одред) и Бориславa Пекића (Генерали - сродство по оружју)* ставља у свој фокус два словенска народа који, иако сродни, сличних језика и порекла, стоје једни насупрот другима, кроз векове, као такмаци и противници, Rzecz Pospolita и царска Русија, Пољска Пилсудског и Стаљинов Совјетски Савез, не само као бројчано велики народи чије су елите гајиле империјалне претензије већ као представници сукобљених вероисповести, католичке и православне, те цивилизацијских кругова, средњоевропског и источноевропског. Карактеристике драмских јунака су у овом раду рашчлањене на појавне елементе: језик, одећу, физичке карактеристике те концепцију лика и карактеризацију. Оно што је есенција анализираних драма стоји насупрот очекивањима читалаца који би, на основу „позитивних"или „негативних" стереотипа могли да закључе како ће се нека драматис персона, пољског или руског порекла, понашати. Наиме, све драматис персоне из анализираних драма учествују или су учествовале у Другом светском рату који је оставио тежак траг на њиховој психи и здравственом стању. У судару са смртношћу, страхом, глађу, изнуреношћу, њихове класне, етничке карактеристике постају небитне а њихове трагичне судбине постају универзалног карактера, невезане за њихово порекло.

Кључне речи: Русија, Пољска, Други светски рат, Србија, драмски текст

ПРЕДИСТОРИЈА - КОНТАКТИ И ПРЕДРАСУДЕ

Пољски народ је у Србији вековима доживљаван као сродан, словенски народ. Културни контакти с Пољском постоје од средњег века. Занимљив је случај Константина из Островице, Србина који је на пољском двору писао, у XV веку, о својим искуствима у јаничарским редовима. Везе са Пољацима нису само културне. Цењени су као храбар и поносан народ који је, као и Срби, имао тешку историју, укљештен између великих сила и често падао под туђи јарам. У Другом светском рату су пољски војници били узор по својој борбености и неустрашивости. Занимљиво је и да је српска интелигенција доста помагала Пољску лигу састављену од избеглица које су успеле да побегну од нациста 1939. године. У Југославији су се често спомињале жртве пољског народа за време Другог светског рата, друге по бројности међу савезничким земљама као и њихова снажна антифашистичка борба, овековечена у Варшавском устанку 1944. године. Не треба заборавити ни симпатије које је, осамдесетих година прошлог века, у нашој земљи уживао покрет „Солидарношћ". Једини негативни национални стереотип везан за Пољаке који постоји код дела становника Србије је онај везан за њихово посвећено католичанство.

Једини драмски јунак пољског порекла појављује се у *Небеском одреду* или *Himmelkomando* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, „басни о релативности моралних закона" (Стаменковић, 1987: 56). То је Проминент, средовечни племић из околине Кракова, бивши дипломата пољске амбасаде у Берлину. Он се језиком (Проминент се свима обраћа са „ви" у великом делу драме) или одећом (носи најбоље одело у логору и панталоне из „цивилног времена") разликује од осталих логораша. Проминент, као и други логораши, има свој број и готово је, барем на првом, појавном нивоу, деперсонализован. И он је, као и други чланови одреда, пристао да продужи свој живот за три месеца тако што ће друге логораше тровати циклоном Б и спаљивати њихове лешеве. Ова ужасна одлука је такође повукла знак једнакости међу логорашима и учинила да страх за егзистенцију прогута њихове индивидуалне карактеристике.

Односи Срба са Русијом датирају од средњег века. Контакти се интензивирају почетком осамнаестог века кад се, из црквених интереса, развија русофилија. Овде треба имати на уму да је у том периоду царска Русија финансијски помагала српске манастире и слала књиге и учитеље. Русија је у православном свету још од времена Ивана Грозног сматрана „Трећим Римом". Четвртог Рима у тој визији руских царева и патријарха није било. „Трећи Рим" је све агилније, од времена Петра Великог, избивши на црноморску обалу, учествовао у политици на Балкану и подстрекавао локалне устанке. Ова активност је резултирала мировним уговором између Турске и Русије у Кучук Кајнаџију 1774. године. Те године је Русија постала заштитник балканских хришћана. Након пораза у Кримском рату 1856. године Русија се одрекла свог примата на Балкану, а у име Енглеске, Француске, Турске и Пијемонта.

Доцније је Русија, иако без формалне контроле, суштински и даље утицала својом подршком у српско-турским ратовима 1876-8 године. Царство је помагало радикале Николе Пашића и обарање династије Обреновића те ширење пансловенских идеја Данилевског. Подразумева се да је, као моћна, феудална држава, Русија с неповерењем гледала на проевропску српску интелигенцију и њену тежњу да Србију уреде по западним мерилима. Русофилима, међутим, није било лако објаснити како је та иста држава, у складу са својим интересима, често делала супротно интересима Србије. Тако је Русија, све до Првог светског рата, протежирала Бугарску уместо Србије и помагала јој у рату који је Милан Обреновић започео 1885. године. Не треба заборавити ни да је Русија извршила притисак на српску Владу да призна анексију Босне и Херцеговине 1908. године.

Анимозитет који се појавио у односу на Русију је новијег датума. Краљевина Југославија је, као једна од најзагриженијих антибољшевичких држава Европе, признала совјетску владу тек 1940. године. Нова Југославија је 1948. године одбила да се повинује Резолуцији ИБ-а. Затегнути односи са СССР-ом су владали до 1956. године. Ипак, упркос свим сукоби-

ма, о Русима је генерално постојала „позитивна предрасуда" као о великој словенској браћи која, упркос империјалним тежњама, суровости и алкохолизму на крају увек долазе да, са својом „широком словенском душом", помогну угроженој браћи.

У комадима које сам анализирао руског су порекла Старац, портир логора у *Небеском одреду* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића и млади пешадијски мајор Црвене армије, Сергеј Михајлович Ворођин у Пекићевој *Сродство по оружју.* Обојица су, што је посебно занимљиво, приказани у истом историјском периоду, у 1944. години, први као логораш, а други као ослободилац предграђа Београда

ПОЉАЦИ

Језик

Нигде не стоји да је језик којим Проминент говори пољски. Служи се повремено немачким који течно говори. Он, као и други логораши, највише говори неким „импровизованим" језиком састављеним од речи разних језика. Ово је веома битно, јер се на тај начин, ако се изузме пар речи на њиховим матерњим језицима, заточеници у овој драми суштински не разликују. Најсуровије речи су на немачком: „So wie so krematorium, so wie so Brzezinka!" (Савремена драма 1, 1987 : 58) („Ионако крематоријум ионако Бжежинка!" тј. мртви смо у оба случаја, прим. аут), „am frei - durch krematorium drei" (до слободе кроз крематоријум број три, нем.) (Савремена драма 1: 1987, 70) али и „furdohay", („купка", мађарски) што је, у логорском жаргону, гасна комора.

Физички изглед

Проминент је подбуо, жућкастог лица, боље физичке очуваности у односу на друге логораше, што се објашњава његовим „сналажењем". Нема стереотипне словенске телесне одлике.

Костим

На оделу му је ознака у складу са наводном „кривицом": црвени троугао, дакле политички затвореник.

Концепција лика и карактеризација

Почнимо од „номен ест омен". Свој надимак је стекао (право име му не сазнајемо) вероватно зато што је радио у логорском магацину и то га одређује, по експлицитној ауторској техници карактеризације као материјалисту, преваранта, ловца у мутном са звучном етикетом. У односу на друге логораше је стога уживао извесне повластице, лакше је преживљавао и има основа за наду. Боравак у логору га није променио у човека који саосећа са патњама других логораша. Стога Проминент, иако је утамничен више од четири године, стално очекује да буде избављен из логора уз помоћ његових утицајних „пријатеља" у Трећем Рајху. Он је толико убеђен у своје јаке везе да не обраћа пажњу на опасност, чак и кад оде у Himmelkomando чије чланове нацисти убијају након три месеца „повлашћеног живота" и замењују новима. За њега се може рећи да је више слаб него зао, саможив, али не и бруталан, трагикомичан у очекивању помоћи која неће стићи. Такав је све док од старог Руса, „портира логора", не сазна да су на кревету на којем спава „били холандски пиљар, чешки инжињер, весели Јуда из Капошвара" (Савремена драма 1, 1987: 59)

Проминент на почетку драме представља себе више вербално, и то највише аутокоментаром, а мање чињењем. Из Проминентовог аутокоментара видимо да овај бивши шраф дипломатске службе описује себе као жртву неспоразума. Ухапшен је са неколико пољских дипломата у Берлину одмах по нападу нацистичке Немачке на Пољску у септембру 1939. године. Судећи по његовом положају, он заправо никакве значајне податке није ни знао и, по свему судећи, није се бавио обавештајним радом. По имплицитној ауторској техници карактеризације, њега одређују најбоље одело, које указује на „везе" у магацинима и, чак, сарадњу са неким стражарима, као и надмени тон говора. Његов „претходни живот" до доласка у логор садржи неколико података: има два сина и власник је великог имања поред Кракова. Занимљиво је да, упркос томе, никад није посетио Краков. Једноставно, као племић, он није имао потребе да иде у град, иако је Краков један од најлепших и највећих

пољских градова и стари универзитетски центар. Вероватно је припадник старе пољске шљахте, која је са неповерењем гледала све што из градова долази на њихова имања.

Критички однос аутора према разним аутобиографијама и мемоарима лицемера који су својевремено били моћни види се и на Проминентовом примеру. Бивши дипломата пише дневник и ламентима над својом судбином досађује другим логорашима. Проминент пише да би доказао да је невин и да су његови неморални поступци у логору, којих је иначе свестан, били изнуђени силом прилика. Разлог за то је потпуно ирационалан: једног дана ће извесни судија из Кракова, Јарослав Макушински, који је избегао ратне страхоте скривен у својој богатој библиотеци, судити Проминенту за његово кукавичко, полтронско држање. Проминент мора да има какав - такав доказ који ће га одбранити. То је уједно и облик његовог искупљења пред самим собом, али и доказ уверености да ће преживети. Он, као прави лажни моралиста, спремно дели лекције Зеленом, утамниченом криминалцу немачког порекла, а притом не опажа сопствене мане. Да би обезбедио своју позицију по пропасти Хитлерове Немачке, Проминент бележи број нацистичких жртава. Пољски дипломата је, као што видимо, пре своје трансформације највише одређен експлицитно-фигуралном и, у мањој мери, имплицитном техником карактеризације.

Доцније га, као човека супротног оном дивном дипломати каквим се описује, одређује то што наглас говори хвалоспеве нацистима. Тако Проминент намерава да добије који „поен" код управе логора, уверен да је соба „озвучена". Због тога напада и вређа све који показују своје негодовање. Није алергичан ни на антисемитске или антикомунистичке коментаре, само ако би му донели неку ситну корист. Ваља напоменути да су његови конзервативни, аристократски светоназори лишени било какве хуманости, веома блиски нацистичкој идеологији. Своја следовања не дели са гладнима и болеснима. Ово су све елементи имплицитне карактеризације који постају још заступљенији са Проминентовим преображајем.

Доцније, кад нађе други начин да напусти логор, он се трансформише са откривањем средства које би му донело спас. Проминент се окреће само једном - преживљавању по било коју цену. Самим тим, он се из размаженог племића трансформише у човека - звер у борби за голи живот. Његове класне ознаке, евентуални остаци било какве савести и мрвице људскости, нестају. Проминент прагматично крије свој план за бекство. Открива га тек онда кад, пар дана пред погубљење, схвати да ће имати веће шансе да извуче живу главу ако му још неко буде правио друштво. Ту постоји још један разлог: логораши су очајни и могу га убити ако им не помогне. Кад „Портир" запрети да ће их све одати нацистима Проминент заједно са другим логорашима учествује у његовом убиству и ту се потпуно трансформише у егзекутора с крвљу на рукама. Трагедија овог бившег дипломате је баш у томе што га је његов страх од смрти толико залудео да ни у најекстремнијој ситуацији не схвата своју позицију у логору, па ни чињеницу да може побећи једино уз помоћ других логораша. Он је конформиста, а доцније безобзирни егоиста који ради против сопствених интереса. Тако Проминент гаји наду да ће се извући и он притом не размишља о етичким законима које ће погазити. Но, он је на почетку тек шраф уништеног државног механизма који очекује да ће бити спашен уз помоћ „deus ex machina", а на крају звер у борби за голи живот. Проминент као лик пролази кроз промене по свом утамничавању, губећи слој по слој људскости, док на крају не постане преплашена животиња. Самим тим он има ширину, дужину и дубину тј. поседује велику бројност могућности инхерентних драмском лику на почетку представљања. Његово спољашње понашање и унутрашњи живот нису исти на почетку и на крају комада.

Проминент се не уклапа у негативан стереотип Пољака какав је овековечен у америчким вицевима: приглуп, припрост, фанатични католик. Нема га ни у „позитивним" предрасудама: храбар, физички снажан, пожртвован, искрен, словенски емотиван. Проминент је отворен, потпуно објашњив лик, изданак властелинског, пребогатог, хедонистичког, размаженог света који је упропастила његова сопствена декаденција и морална посрнулост. Није одређен етнички

већ класно. Овај екс - дипломата је, као што се из претходно наведеног може закључити, вишедимензионалан, индивидуализован, кружни лик, и не представља стереотип Пољака.

РУСИ

Костим

Мајор Ворољин је у прашњавој, поцепаној униформи, а старац у логорашком оделу. Старац се и даље држи некадашњег света у којем је био професор књижевности: носи налив - перо у горњем џепу и делове одеће из „претходног живота".

Језик

Ворољин говори српски са руским акцентом, а Старац се служи „логорашким" тако да користи речи на неколико језика. На руском проговори кад замени свог сина за логораша Рањеника, којег у комаду зову и Франс, и каже му; „Ја тебја так долга ждал!" ("Тако сам те дуго чекао!", прев. аут.) (Савремена драма 1, 1987: 87).

Физички изглед

Мајор је приказан као снажан, млад човек, а Старац као логораш који се физички држи нешто боље од осталих.

Концепција лика и карактеризација

Ворољин је изнурен од сталних борби. Његова јединица је, непланирано, заједно са југословенским партизанима, направила клин у непријатељској одбрани. Ворољин укопава своју јединицу у врту испред куће генерала Његована. Ослобађање Београда ће сачекати још који дан. Млади мајор хапси фон Блауринга (којем вероватно следи стрељање или логор у Сибиру) и салутира Његовану, који је у својој краљевској униформи. У том тренутку он има пуно поштовање за вишег официра који припада југословенској краљевској војсци, пораженој али, по природи ствари, савезничкој армији. Очито је да је Ворољин амбициозан и да није напредовао у војној хијерархији колико је желео. Стога и он спремно улази у „шта би било кад би било" рат, фасциниран Његовановим мапама. Виртуелно ратиште за њега постаје толико реално да војнику који утрчи у Његованову „ратну собу" са вестима да су их Немци напали одговори:

"Иди доле! Пуцај и не сметај!" (Савремена драма 1, 1987: 234).

Ворољин, иако његов лик заузима мало простора и на први поглед није ништа више до трешња на врху театарске торте, представља динамички лик. Млади мајор се, наиме, из озбиљног, савесног официра, трансформише у пасионираног учесника у Његовановим ратним играма. Његова национална припадност није битна. Да су, примера ради, уместо совјетских, у Београд ушли британски војници, Пекић би у свој комад ставио комаданта чете гренадира из Јоркшира, али би суштина била иста. Пасионирани официр би илустровао својим поступцима никад остварени сан о томе да буде велики војсковођа, као и то колико је ратна игра заразна, били ви победничка или губитничка страна. Ворољин, самим тим, представља универзални тип неоствареног војсковође као таквог, човека којег необично мало дели од тога да умисли да је, рецимо, Наполеон.

За Лебовићевог и Обреновићевог Старца знамо да је био професор књижевности и имао сина. Он о себи не говори много. Његови поступци говоре много више о његовом правом карактеру. На почетку драме он је резонер, флегматичан и прагматичан саветник, свестан тога колико је логор у којем се налазе стравичан жрвањ за људскост. Старац, који је пуким случајем постао „портир" логора, суво саопштава припадницима „Небеског одреда" да ће, волели они то или не, убијати друге логораше да би себи продужили живот. Његови савети нису инспирисани бригом за логораше, већ жељом да се непослушни застраше. Крвави посао, од којег му живот зависи, мора да функционише без проблема. Као портир, он поседује и моћ над осталим логорашима. Тако овај некадашњи интелектуалац бира уметника из Атине, „Грекоа" , да буде капо. Старац поручује на пољском да је „вшецко једно" (Савремена драма 1, 1987: 67), ако

прихвати или одбије, али да ће он на крају постати „капо". „Греко", на његово убеђивање постаје „капо" и брзо почиње да сурово кажњава логораше за „преступе". Овде се примећује Старчево добро познавање психологије. Разлог је једноставан - он у Грекоу види осетљивост и раздраженост која се брзо може претворити у бруталност. Занимљиво је и да је Греко први логораш којег Старац „ломи", а уједно и онај који му је најближи, с обзиром на то да су се обојица, сваки на свој начин, бавили уметношћу у „претходним животима". Све наведено говори да је Старац приказан имплицитно непосредном техником карактеризације.

Портир логора је, упркос напорима да преживи, свестан да бекства нема и пева логорашку песму *Организуј, организуј* упркос њеном језивом значењу. Чини се да је његов оклоп непробојан све док не почне да умишља да је Франс, младић јеврејског порекла, члан француског комунистичког покрета отпора, његов син који је, вероватно, погинуо. Ова заблуда доводи до преображаја Старца. Додуше, овај преображај се догађа са сваком следећом групом која би дошла у „Himmelkomando". Сваки пут би, вођен лудилом, изабрао једног од младих логораша да постане његов син. Иако се до тог тренутка чинило да је статичан, непроменљиви лик и да у њему, пуном превејаности, сарказма, одсуства било какве емпатије, нема ни трунке људског, овај преображај у брижног оца га чини динамичним ликом. Тако он одлучује да бекства не може бити и прети да ће одати „Himmelkomando", не би ли „сину" продужио живот. Тим гестом он само себи скраћује живот и препаднути логораши га убијају.

Руси приказани у овим комадима нису стереотипни представници „широке словенске душе". Старац је индивидуа и издиже се изнад клишеа. Он симболизује човека чије је етичко и уметничко сломљено у његовом уму и сведено на пуко преживљавање по сваку цену. Ипак, природни инстинкт да заштити сопствено дете и љубав према њему не могу се убити. Парадоксално је да је нешто преживеле људскости (иако помешане с лудилом) Старцу дошло главе. Руси у анализираним комадима не поседују стереотипне особине, већ су појединци који су више одређени својим војничким или логорашким статусом, људи које чине како њихова борба за одређену идеју (Воројин) или голу егзистенцију (Старац), тако и њихове осетљиве тачке које доводе њихов дотадашњи свет до пуцања тј. љубав према сину и љубав према ратовању из генералштапског кабинета.

ИЗВОРИ

Почеци српске драме, Нолит, Београд, 1987.
Савремена драма 1 - 2 Нолит, Београд, 1987.

ЛИТЕРАТУРА

Богдановић, Димитрије, Историја српске књижевности - стара српска књижевност, Научна књига/Досије, Београд, 1991.

Calvocoressi, Peter, Fall out: World War Two and shaping of Postwar Europe, Longman, 1997.

Историја српског народа, СКЗ, Београд, 2001.

Марјановић, Петар, Почеци српског професионалног националног позоришта, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009.

Марјановић, Петар, Српски драмски писци XX столећа, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2000.

Стаменковић, Владимир, Крај утопије и позориште (1985-2000), Мимесис, Београд, 2000.

Стаменковић, Владимир, Позориште у драматизованом друштву: критике и есеји (1956-86), Просвета, 1987.

Стојановић, Трајан, Погледи на Нас, Вас и на Другога, Equilibrium, Београд, 1999.

Тодорова, Марија, Имагинарни Балкан, Чигоја, Библиотека XX век, Београд, 2006.

Милена Кулић

„ДУНДО МАРОЈЕ“: ЈЕДАН СТУДЕНТСКИ ЗАДАТАК

Резиме: Најуспелија драматизација *Дунда Мароја* Марина Држића приписује се Марку Фотезу, након извођења у Хрватском народном казалишту у Загребу 1938. године. У овом раду биће речи о Фотезовој драматизацији, која је довела овај комад до истакнутог места на репертоарима већине југословенских позоришта средином 20. века. Анализом Фотезове драматизације *Дунда Мароја* указује се на могуће перспективе фрагментарног тумачења и приступања сценској адаптацији овог дела, а метод проучавања се заснива на реконструкцији театролошких и архивских записа о драматуршком раду Марка Фотеза.

Кључне речи: дубровачка драма, ренесанса, драматизација, театрологија, Дубровник, Загреб.

Радом на *Дунду Мароју* Марко Фотез је дефинисао своје методе осавремењивања дубровачке књижевне баштине, које су уочљиве све до редитељског рада на Палмотићевој *Аталанти* на Хвару. Тиме се Фотез драстично разликује од својих претходника у покушајима препознавања дубровачке књижевности у оквиру сценско-позоришних могућности. Иако са свега двадесет и две године Фотез је осећао да је реч о позоришном песнику који припада „плејади великих духова“ књижевне прошлости који је „снагом свога талента, ширином свога образовања и сигурношћу свога погледа“ уздигао дубровачку књижевност на „ранг световне интелектуалне делатности о човеку и за човека“ (Финци 1955: 22). После незапамћеног успеха[1] специфично постављеног најпознатијег Држићевог драмског

[1] Иако је критика у једном гласу хвалила Фотезову драматизацију, појавио се један глас, издвојен и скептичан. Ранко Маринковић је у загребачком листу *Нова ријеч* објавио да „та чорбинечорбечорбакомедиографија дунда Марина носи све негативне, и политичке и социјалне, па и књижевне особине свога времена. После Ариоста, Таса, комедија дел арте око 1570. па даље фабрицира импровизаторе и пригодничаре и један примјерак експортираног талента, који је и сам, као и његови талијански узори, писано на брзу руку према томе, који госпар слави“. Иако је ова Маринковићева ирониja била реакција на једногласне хвалоспеве Фотезовој представи, Фотез је објективно и без сујете пренео готово цео Маринковићев текст у студији „О прерадби *Дунда Мароја*“ (Фотез 1982б: 43).

текста, заједно са Дубравком Дујшином, директором драме, питао се Фотез у чему је тајна ове представе (в. Богнер-Шабан 1989: 58).[2] Одмах након загребачке премијере[3] *Дундо Мароје* је постао најпознатија представа не само у Загребу, већ је са њеним успехом била упозната цела Југославија.[4]

Драмски текстови Марина Држића остали су као светлост и узор писцима између Држићеве и Гундулићеве епохе, који су знали да не могу досегнути своје узоре и држићевску славу, али могу да одрже континуирани живот дубровачке драме и театра. Заједно са Држићем и његовим комедиографским делом, Дубровник је постао град-позориште, а на следбеницима је било да са одважношћу и поносом у свој град пренесу нешто позоришног сјаја са светских великих сцена. Посматрајући у целини, можемо се сложити да је Марин Држић „стваралачки и са доста успеха и талента савладао оне замке које је пред њега стављала једна крута, нормативна поетика" (Пешикан Љуштановић 1980: 395), и да је често одступао од канона тражећи индивидуалну списатељску ноту. Управо у тим одступањима налази се она књижевна и историјска вредност која је Држића уписала и одржала у свакој историји светске драмске књижевности и на позоришним репертоарима све до 21. века. Ауторка монографије о Фотезу сматра да је тајна у „временско-друштвеним околностима и набујалој националној свијести, али је једнако тако везан и за културолошко-казалишни план" (Богнер-Шабан 1989: 58). Тражећи у Држићевом тексту „свевремено заједништво естетичког и идејног", петочинку скраћује у три чина с намером да изгради ерудитни комедиографски модел. Слободан Новак, пак, истиче да се у Фотезовој адаптацији примети тежња за „обрасцем који у својој матрици додирује тип једне тематски разведеније комедије дел арте" и да је због тога Фотез одлучио да „укине разуђеност Држићеве комедије, њену елиптичност и њену гротескну потенцијалност" (Новак 1982: 113). Тиме је успешно обликовао своју намеру о којој говори у предговору *Дунду Мароју*, објављеном у првом броју *Хрватске позорнице* 1939. године, да ово дело учини разумљивим и приступачним позоришној публици 20. века:

Због тога је комад сажет у три чина, лица су сведена на минимум и тако су скупљене карактеристике, које су прије биле расцјепкане на неколико личности, те су створени јединствени карактери и глумачки надасве захвалне улоге. Језик је такође учињен потпуно разумљивим и свакоме приступачним, али је ипак пут сочних ријечи и оне мелодике, која га је учинила нашим класичним говором (Фотез 1939: 8–9).

Жанровским установљавањима Фотез занемарује „проблематику друштвене кронике и хуманистичке комедије" и улази у „проблематизирање човјекове природе" (Богнер-Шабан 1989: 59). Можемо приметити да је у Фотезовој адаптацији *Дунда Мароја* приоритет управо на забави, смеху и весељу, а мно-

[2] Како је *Дундо Мароје* био редитељски деби Марка Фотеза са само двадесет и две године, и како је реч о његовом семинарском раду очекивано је било да ова представа прође као нека врста комеморације, са пар извођења највише. Дујшин је тврдио да ће представа доживети (чак) пет извођења, док је Фотез ипак више веровао сопственом делу, па је веровао да ће бити више од седам представа. До краја сезоне било је више од педесет распродатих представа и још толико гостовања. Дундо Мароје је изненадио све, а понајвише публику која је жељно ишчекивала наредно извођење.

[3] „Премијера се претворила у театарску и културну сензацију. Од почетка аплауза што га је Лауренчић изазвао бриљантно изговореним Прологом, из призора у призор, из чина у чин атмосфера у гледалишту све више је сличила нашим расположењима на пробама, само што је сада све било увећано, пуније и још радосније, оплођено струјањем између аудиторија и сцене, оним сурадничким прожимањем глумаца и публике без којега нема истинског казалишног доживљаја. Представа је завршила заиста тријумфално и за аутора и за извођаче, није се знало тко је веселији: ми кад смо са сцене одлазили у гардеробе или гледатељи који су држићевску животну радост носили улицама, у друштва и домове" (Фотез 1974: 10).

[4] Дундо Мароје је извођен и у Београду на летњој позорници на Калемегдану, након чега Радослав Веснић објављује текст у Времену 12. августа 1940: „Када су синоћ трубе објавиле почетак прве фестивалске представе Држићевог Дунда Мароја изнад зидина древног Београдског града тамноплавим небом светлела је једна кришка месеца и безброј звезда, баш као што светли у дивне приморске ноћи над Дубровником, колевком ове славне комедије. Овом представом Уметничко позориште је обележило датум у историји нашег позоришта, а специјално Београда, у којем се, ево, први пут приређују фестивалске позоришне игре" (Фотез 1982: 44).



Дундо Мароје, режија Мирослав Беловић (Југословенско драмско позориште)

ги ликови су избачени[5], измењени, док су њихови дијалози сачињени из више Држићевих дела (реплике из *Џухе Крпете*[6] и *Плакира*[7]) и тако је дело добило на ефектним сценама, вредности и пуноћи мисли (в. Фотез 1939: 8). Ликови су обликовани према препознатљивим ликовима комедије дел' арте, те да се њихове реакције, према закључку Антоније Богнер-Шабан „уклапају у овај књижевни модел". Пишући о драмским делима Марина Држића, Фотез јасно истиче да је главна особина Држићевог талента управо – смех и комика. Држића је, дакле, посматрао као „апсолутног забављача публике, који није марио за моралну тенденцију колико за добру шалу, којој је за вољу жртвовао много шта, чиме би његова дјела још добила на литерарној вриједности" (Фотез 1939: 5). Циљ оваквог приступа *Дунду Мароју* био је да „скине четири стољећа стару прашину с Држићевог дјела" и да „постане текстом који је за ова времена, али и за будућност" (Богнер-Шабан 1989: 94). Да би комад био ефектнији, изостављао је читаве сцене, које су

[5] Фотез је изоставио следеће ликове: Џива, Џивулина, Мазију, Паву Новобрђанина, Нику, Пјеру, Влаха, Грубишу, Лесандра и Камила, Гулисав Хрват замењен је Ондардом де Аугустом, а Сади је претворен у дидаскалијску напомену коју преузима Помет.

[6] У Бокчиловим репликама мудрост Џухе Крпете овако гласи: „Винце криепос дава и памет узимље, без винца није срцу весеља ни ногама снаге, чим се оросиш капљицом, умах ти се дух врне". У оригиналу то гласи овако: „Винце криепос дава, старост уздржи, срце му смагне на рујно слатко винце" (Богнер-Шабан 1989: 62).

[7] Мионину тужбалицу о друштвеном положају жена у Дубровнику преузима Баба, управљајући је Мару и сличним младићима. Фотезова прерада: „Шта ви ту у спрдњу са женама? А шта би било од вас, да нема жена? Расквантавамо се и придиримо за вас и још смо вам криве. А ко вам даје оброк? Жене. Ко вас крпи? Жене. Ко вам у кући ради, преде и кошуље кроји? Жене. Ко вас чисти од буха? Жене. Сјетни, голи би ходили. Да нема нас, исцнкали би од зиме на бури" (Фотез 1939: 66).

биле или понављање већ изреченог, а без утицаја на драмску радњу. Чини се да је кључна Фотезова намера да овај комад буде посвећен *обичном гледаоцу*, не театрологу, историчару, социологу, тј. рансијеровски речено *еманципованом гледаоцу,* већ обичном човеку који у позоришту тражи доживљај који ће покренути његов емоционални механизам.

Уочавајући да утврђена правила не могу бити примењена на ревитализацију дубровачког комедиографског дела, Фотез је био свестан једног: неопходно је, пре свега, да буде истакнута „компонента психолошке, сценске, животне увјерљивости и вјеродостојности" (Фотез 1982б: 27). Ширину Фотезовог интелектуалног и позоришног сензибилитета показује и тврдња да је неопходно да „проради интуиција" јер сва утврђена и у пракси потврђена правила нису важила када је реч о овом драмском тексту. Драматизација *Дунда Мароја* и постављање на сцени био је велики ризик јер „за свако обрађивање старих дјела – као, уосталом, ни за оригинално стварање – нису, нити могу бити утврђена стална и поуздана правила" (Фотез 1974: 7). Такав интуитивни процес сценске интерпретације резултат је Фотезовог дугогодишњег искуства из гледалишта, односно праксе да одређеном књижевном делу прилази не као редитељ или драматург, већ као гледалац и читалац".[8] Оно што је Фотеза освојило у *Дунду Мароју* била је афирмација животне радости, сматрајући да се поред слике Држићевог друштва и времена „кроз умјетничку објективизацију његова доба пробија као највећа вриједност његових дјела управо та животна радост" (Фотез 1982б: 28). Ренесансна комедија постаје жива у 20. веку, а оно што је Фотез препознао код Држића, препознали су и гледаоци. Успео је у ономе што је желео, а то је „очистити прашину с папира академских издања, културно-хисторијски музеј претворити у активан, савремени театар, ликове једног давно прошлог времена испунити црвеном крвљу данашњице" (Фотез 1982б: 18).

Редакција *Зборника Српског народног позоришта* у Новом Саду, годинама након премијере, позвала је Марка Фотеза да напише текст о односу оригинала и адаптације. Након тог позива настао је текст „О прерадби *Дунда Мароја*" (Фотез 1982б: 24–43). У том тексту Фотез пише о професору старе хрватске књижевности Фрању Фанцеву и семинарском задатку који га је увео у богато наслеђе. Основно питање полемичке расправе са професором и колегама било је управо ово: зашто се *Дундо Мароје* не приказује на савременој сцени и шта би требало да се промени како би та комедија постала део позоришног репертоара? (в. Фотез 1982б: 26). Када је реч о драматуршком поступку у односу оригинала и драматизације текст „О прерадби *Дунда Мароја*", тачније поглавље „Зашто, шта и како?" вишеструког је значаја, посебно имајући у виду да потиче из пера самог аутора, тј. драматурга. Ослањајући се на изнете ставове, литература о драматуршкој верзији *Дунда Мароја* углавном се бави сличним тежишним тачкама, у покушају да подари одговоре на слична питања.

Марко Фотез преузима стилске и садржајне особености Држићевог комада, као и његове ликове подређујући их својој драматуршкој методологији. Можемо с временске дистанце поставити питање о смислу Фотезове драматизације, те се запитати: која је слика коју је Фотез желео да предочи овим делом? Имајући у виду да у Фотезовој драматизацији изостаје Држићева полемика са временом и политичко-друштвеним приликама, разумљив је став критике да данас „на темељу спознаје о старијој хрватској књижевности Фотезов *Дундо Мароје* дјелује помало наивно" (Богнер-Шабан 1989: 67). Међутим, покушај оживљавања дубровачке књижевности не можемо тумачити ван контекста тог времена у којем је Фотезов приступ био једини могућ: упознати гледаоце са дубровачким писцем Марином Држићем и дуб-

[8] Такав Фотезов приступ Држићу доводио је до многоструких промена у драматизацији. На сугестију управе Југословенског драмског позоришта Фотез је прерадио драматуршки поступак у Држићевом делу. Редитељ те драматизације, Бојан Ступица, приступао је као специфичном комаду и драма је, нема сумње, „добила у пуноћи и интензивности сценског израза, али је редитељ тиме још јаче подвукао елементе комедије дел арте, и отупио изванредну оштрину Држићевог реализма у цртању ликова и давању догађаја" (Финци 1955: 28). У тој подели Мира Ступица је играла улогу Петруњеле „с много драстичног подвлачења клизавих места и с радосним експлозијама смеха, ведрине и младости" (Финци 1955: 29).

ровачким комадом кроз смех и весеље. Уколико не посматрамо на тај начин Фотезов драматуршки рад, оправдане су критике Фотезових савременика да је ова адаптација „*изневерила* оригинал, да је она *патворина* и *фалсификат*“ (Фотез 1982: 24). Ипак, Фотез је мишљења да је честа употреба двојаког мерила у просуђивању *оригинала* и *прерада,* те да је такав приступ ненаучан, неуметнички и необјективан.[9] На самом крају, у песми Радости, Миру и Весељу накратко су „ставили памет на комедију“ и показали су „камо води непромишљеност младости када она не цијени утрте стазе сјединама овјенчаних глава“ (Богнер-Шабан 1989: 59). Фотез је *Дунду Мароју* приступио у складу са својом драматуршком техником осавремењивања, те није чудно поједностављивање комплексног уметничког света и бројности Држићевих ликова. Иако је ренесансну комедију учинио блиском тадашњем гледаоцу, за остварење представе је ипак „употријебљен искључиво Држићев грађевни материјал“ (Фотез 1982: 52). Без такве адаптације, судбина овог комада би до данас била непозната у позоришном и књижевном смислу:

(…) захваљујући Фотезу на сцени су коначно заиграли ликови, истина, типолошки прилагођени ренесансној комедиографији европске провининеције, али чије су мисли плодови овога поднебља, те носе печат националне културе и повијести (Богнер-Шабан 1989: 60).

Дундо Мароје Марка Фотеза почиње не прологом већ Пометовим обраћањем публици и позивом да погледа „једну комедију“, коју је укратко препричао. Није случајно Помету дата улога *пролога*, чиме се губи онај филозофски ниво значења Пролога о којем је писао Лео Кошута у тексту „Прави и обрнути свијет у Држићеву *Дунду Мароју*“. Помет је у овом комаду „чврста оса о којој овиси развијање и схватање мотива оригинала комедије и одвијања *Дунда Мароја* на сцени“ (Богнер-Шабан 1989: 59). Такав Помет је Фотезу био неопходан да би *Дунда Мароја* приказао као дело које „еманира весеље и радост ренесансне комедије“ (Исто).

Ми смо се ставили приказати вам једну комедију, која ако и не буде толико добра и лијепа, али су ове жене које ће је гледат лијепе, и ви добри који ћете је слушат. Сад ће се прид вами приказати Рим и у Риму једна лијепа комедија. А ви ћете из Дубровника гледат. Ајме, људи, пара ли вам се ово мало миракуло, Рим из Дубровника гледат? (Фотез 1939: 13)

Фотез прихвата детаљ из оригинала, те комедију смешта у Рим, тј. Рим постаје „кулиса за збивања у Дубровнику“. Свестан Држићеве намере да „примора Далматинце и Дубровчане да на комичан начин говоре талијански, и обратно, Римљане, да се муче хрваштином, а да буде шала боља, Фотез је ставио у радњу и *тудешке*, Нијемце, који нису знали ни талијански ни хрватски“ (Фотез 1939: 7). Занимљив је податак, такође, да Фотез из драмске поделе избацује и јединог Хрвата, Гулисава, иако је премијера изведена управо у Загребу. Веровао је Фотез, по свему судећи, да Држићеви ликови не познају народности и језике. У комедиографском опусу Марина Држића, а понајвише у *Дунду Мароју*, драмска лица није само функције драмског заплета, већ постоји рационална мотивација, а „сценски заплет само је спољни израз једне унутрашње драме живота“ (Финци 1955: 24).

Љубомир Мараковић, трагом језичких анализа Држићевих дела које је написао Милан Решетар, замера измене језичке комплексности Држићевог дела, сматра да је Фотез „непотребно избацио талијански, макаронизме и удомаћену талијанштину што, без сумње, придоноси умјетности вриједности дјела“.[10] Иако је комедија смештена у Рим, јасне су назнаке о реалном месту догађања комедије. Док Помет гово-

[9] И данас су честе полемике о драматизацијама, те је све чешће коришћење исказа „по мотивима књижевног дела“. Фотезов драматуршки принцип би данас, вероватно, носио наслов PLAY Држић.

[10] Мараковићу је засметала, даље, схематизација ликова јер су „поједини ликови постали карикатурама у склопу своје књижевне традиције – нпр. непотребно наглашавање шкртости Дунда Мароја“. Фотезу замера, такође, што је Помета створио Которанином, када све указује „на то да га је цијела живота гријало сунце Дубровника“. У тексту „Обнова дубровачке класике“ Мараковић даље замера и непримереност да пролог о људима назбиљ и људима нахвао „схвати као Држићеву списатељску и књижевно-жанровску маниру, преузету из средњовековне филозофијске мисли и удјели га Помету на почетку трећега чина“ (Богнер-Шабан 1989: 95–96).

ри свој први монолог („Племенити и добростиви скупе...“) подиже се главна завеса, види се „црвена завјеса на којој је дубровачки грб или св. Влахо“. У таквом сценографском поступку уочава се Фотезово позоришно искуство, али исто тако и назнака о „примијењим правилима тројнога јединства и локализације радње овога упризорења“ (Богнер-Шабан 1989: 61).

Помету је Фотез, очигледно, наменио комплексне драматуршке особености и велику одговорност у комедији. Стога, лик Помета и лик Трипчета Которанина спојени су, што је „Пометову лику дало нови језички изричај, промијенило начин мишљења, те је он постао повијесно обиљежен лик слуге комедије ерудите“ (Богнер-Шабан 1989: 61). У овом саживљавању запажа се непромишљени пропуст, који и сам Фотез, деценијама касније признаје: Помет је Дубровчанин, а у драматизацији из очигледних драматуршких разлога Помет има которски нагласак, чиме је створен јединствен лик са неодољивим репликама. Он нема времена да размишља о храни, о телесном и забави јер је у великом делу комедије заокупљен „координацијом односа и збивања између ликова“ (Исто), те Бокчило преузима улогу *гладног слуге*. Управо због тога је Фотез Помету уделио причу *о људима назбиљ и нахвао* из Пролога на крају првог чина. Иако изостаје знатан фрагмент овог дела Држићеве комедије, Пролог служи да би „надопунио своју тезу о Држићевој умјетнини као слици пишчева и његова реагирања на одређене појаве у Дубровнику“ (Богнер-Шабан 1989: 61).

Од људи је човјек краљ, кад умије владат. Треба бит виртуоз, тко хоће бит госпар на свијету, и треба се с временом акомодават. Није га имат динар, ер видим многе с динарима потиштене, није га бит dottur, ер видим многе од њих забринуте, није га бит јунак с мачем у руци, ер су ти више пута или убијени или су их пуне тамнице, није га бит поета ни комедије умјет чињет, ер тима свак оре, а умјесто фала, реку им ‘не ваља то ништа’, и постани им непријатељи. Није га бит ни мужиканат, ер ти морају пјеват, кад већу волу плакат имају. Треба је бит лукав и угодит злу времену (Фотез 1939: 15).

Дундо Мароје, са друге стране, функционише као „лик из комедиографске типологије изиграног оца, којем син *пенџа* новце из особног задовољства, те га он доласком у Рим мора спасити као насљедника властита друштвеног статуса“ (Богнер-Шабан 1989: 62). Држић је градио лик Дунда Мароја према његовом односу према богаћењу, а такву карактеризацију прихвата и Фотез, имајући у виду Марксову мисао да „нагон за богаћењем и тврдичење преовлађују као апсолутне страсти“. Почетком трећег чина Фотезове адаптације долази до препознавања оца и сина, тј. „симетрично се усклађују људске природе“ оца и „заблудјелог сина“ (Исто). Сви ликови подједнако учествују у развијању драмске радње, те не можемо говорити о главном актеру у овој Фотезовој адаптацији, чиме се, можемо рећи, приближава данашњем схватању театра.

Бокчило и Попива, као типизирани представници комедије ерудите, главни су „актери кулминацијске сцене прерађеног *Дунда Мароја*“, те служи понајпре за забаву и смех. Пометов монолог о храни удељен је Бокчилу који размишља о храни као о средству за преживљавање. У том смислу, мишљења смо да је изгубљена естетичка и значењска примарна компонента и Пометовог и Бокчиловог карактера, те да је Фотез у овом случају изоставио извесну вредност оригиналног Држићевог текста.

Овако постављена комедија остаје на репертоару у Загребу још три године.[11] Поводом представе Бојана Ступице у Југословенском драмском позоришту 1949. године Фотез мења своју адаптацију: између осталог, враћа Садија у попис ликова, обогаћује говор италијанизмима и исквареним немачким језиком, у

[11] Након премијерног извођења у Загребу Јосип Хорват одушевљено пише: „Синоћња изведба Држићева *Дунда Мароја* није била само велик казалишни успјех, већ и догађај првога реда у нашем културном животу. Јекнула је опет наша стара дубровачка ријеч у свој својој зрелости културног језика, изграђена и савршена, разумљива сваком данас као и прије пет стољећа. Свак је синоћ могао осјетити трен народнога поноса: нијесмо од јучер, пред четири вијека равноправни смо били у духовном, културном стваралаштву и понајвећима оних година. А то једино вриједи: заборављена су имена кнезова који тад владаху, њихова дјела и настојања; а Марин Држић и његово дјело живо је као да је данас створено. Марин Држић опет се појавио у дане тмуше да нам открије неколико вјечних шала живота“ (Хорват 1938: 11–12).



Дундо Мароје, режија Бојан Ступица (Југословенско драмско позориште)

намери да што боље обнови дух времена у којем је дело настало.

У *Дунду Мароју* Фотез је остао доследан својим драматуршким поступцима с циљем осавремењивања дубровачке баштине, и управо због тога је у критици прихваћено мишљење да је „*Дундо Мароје* у Фотезовој обради за промицање хрватске књижевности и културе уопште, на међународном плани, учинио више него поставе оригинала Држићеве комедије" (Богнер-Шабан 1989: 66). Фотезу су често замерали изостанак филозофских и политичких алузија, али се њихово разумевање Држића заснивало на следећем: „једино језично и композицијски осувремењена Држићева комедија, приређена попут књижевно-сценски препознатљива модела, може потаћи даљња истраживања баштине" (Богнер-Шабан 1989: 96). Код Држића су честе критике друштвених и политичких прилика, иако су, из разумљивих разлога, понајвише ограничене на „глорификацију утврђеног патријархалног реда и морала, а на осуђивање новотарија и моде које прете да корумпирају старе, добре традиционалне обичаје и поредак" (Павловић 1955: 17).[12] Имајући у виду порекло Фотезовог позоришног сензибилитета, односно његово искуство у позоришној пракси, разумљив је његов приступ *Дунду Мароју*, тј. метод прилагођавања сензибилитету позоришне публике, односно „конвенцији која је одговарала тадашњим спознајама о Држићевом стваралаштву"

[12] Такве су Држићеве реплике из *Дунда Мароја* против раскалашне младежи („која је по својој нарави несвијесна и пуна вјетра") или место у Скупу када Нико узвикује „Гди су литере од овога града? Гди су костуми?" итд. Ипак, Држић није писао о „двадесет лудих наказа", како је називао дубровачке сенаторе у писмима, нити представнике дубровачког правосуђа. Драгољуб Павловић је мишљења да би то сигурно спречило представљање ових комедијама у Дубровнику, а да би Држић платио *свој смели покушај* животом (в. Павловић 1955: 16–17).

(Богнер-Шабан 1989: 94).

Кроз поставке Држићевих комада у Фотезовим адаптацијама, није само богаћен позоришни живот 20. века, већ је успешно реконструисан дух ренесансне епохе и подстакнуто темељно научно проучавање различитих сегмената Држићевог књижевног опуса, „исцрпне театролошке, књижевноповијесне, социолошке, антрополошке и лингвистичке анализе", те је дат подстицај позоришним стваралоцима и књижевним проучаваоцима да се Држићево дело преиспита у различитим, понекад и опречним дискурсима (в. Иванковић 2016: 8). Подразумевајући непоречив и снажан утицај Фотезове драматизације на свеукупну књижевну и позоришну свест, Хрвоје Иванковић је мишљења да се са Држићем „проблемски сондирале свевремене и универзалне девијације људског духа и карактера, те коментирало суврименост, пропитивало класичне изведбене технике, али и модерни сценски израз" (Иванковић 2016: 8), а такво промишљање прихваћено је и често у литератури.[13]

Уз многа признања и награде, Фотезу су деценијама касније, између осталог, остале у сећању похвалне речи које му је упутио Милан Решетар, када га је после обновљеног *Дунда Мароја* посетио у Фиренци. Управо због тога је овако адаптиран *Дундо Мароје* често извођен на југословенским сценама, са веома добром рецепцијом, иако је у наредним адаптацијама овог дела Фотез вршио вишеструке измене и допуне. Таквим променама на тексту Фотез је комад приближио карактеристикама и духу комедије дел арте и добио у драмском интензитету радње, како сматра Ели Финци, истовремено изгубивши у „ширини слике ренесансног друштва, у пластичности социјалног рељефа и богатству ликова и догађаја" (Финци 1955; 27). Стога, можемо рећи да је ова драматизација Држићевог дела не једина могућност, већ једна од могућности за представљање и позоришно приказивање Марина Држића у 20. веку. Тиме је Фотез, уз све младалачке грешке и пропусте, ипак поставио темеље за даље изучавање Држићевог комада и сценско приказивање дубровачке баштине и тако му треба и приступати.

[13] „На интерпретацијама његових дјела формиране су, па дијелом и трајно дефиниране многе важне глумачке и редитељске особности, а своју виталност и сценску изазовност Држићев је опус доказао и кроз генеричке транспозиције, па је постао предтекстом и за опере, мјузикле, невербални театар и луткарско казалиште" (Иванковић 2016: 8).

ЛИТЕРАТУРА

Богнер-Шабан 1989: Богнер-Шабан, Антонија, *Марко Фотез – живот и дјело*, Издавачки центар Ревија, Осијек 1989.

Иванковић 2016: Иванковић, Хрвоје, Држић на Играма, кроника трагом критичких записа, Друштво дубровачких писаца, Дубровник 2016.

Новак 1982: Новак, Слободан, „О рецепцији старије хрватске књижевности у раздобљу између два свјетска рата", Дани хварског казалишта (Међуратне године), Сплит 1982.

Павловић 1955: Павловић, Драгољуб, *Из књижевне и културне историје Дубровника: студије и чланци*, Свјетлост, Сарајево 1955.

Пешикан 1980: Пешикан, Љуштановић Љиљана, „Држићев Дундо Мароје и поетика ренесансне комедије", Књижевност и језик: часопис друштва за српскохрватски језик и књижевност, год. 27, бр. 3, 1980, 390–395.

Финци 1955: Финци, Ели, *Више и мање од живота, утисци из позоришта I,* Просвета, Београд 1955.

Фотез 1939: Фотез, Марко, *Дундо Мароје (комедија у три чина)*, за позорницу приредио Марко Фотез, Хрватска позорница, Загреб 1939.

Фотез 1974: Фотез, Марко, *Путовања с Дундом Мароjем*, Дубровачке љетне игре, Дубровник 1974.

Фотез 1982а: Фотез, Марко, *Казалишна ходочашћа*, Хрватско друштво казалишних критичара и театролога, приредио Бранко Хећимовић, књ. 5, Загреб 1982.

Фотез 1982б: Фотез, Марко, *Есеји и фељтони*, Хрватске теме, Логос, приредио Бранко Хећимовић, Сплит 1982.

Горан Гаврић

МУЗЕЈСКИ ТЕАТАР И ИНТЕГРИСАЊЕ МУЗЕЈСКОГ У ПОЗОРИШНИ ПРОСТОР

ТЕАТАР У МУЗЕЈУ

На почетку разматрања односа између позоришта и музеја, некако је логично кренути од музеја као места у којем су од неког тренутка почеле да се одвијају различите врсте позоришних извођења. Супротно, узимање позоришта као полазне тачке у паралелном тумачењу ових простора и њихових форми изражавања, не само да нема хронолошку утемељеност, него што је још важније, у том смеру се не може вршити ни грађење идеје. У музеју се могу изводити готове позоришне форме произашле из оних присутних у класичном позоришту, што подразумева и примену различитих позоришних техника. С друге стране, музеј то не може да понуди позоришту, односно грађење одређене позоришне представе у коју су уметнути извесни елементи музејске изложбе укључује бројне припремне радње и процес кроз више фаза. Друго, због превасходне намене музеја да излаже уметничка дела и музејске експонате (наравно, поред и других форми изражавања блискијих позоришту, као што је перформанс), позориште има знатно тежи задатак да све то помири, повеже и презентује кроз представу. Ипак, Теса Бридал (Tessa) мисли да позориште чак може повремено да се користи за испитивање интерних радова самих музеја (Bridal 2004: 7). Барбара Киршенблат-Гимблет (Kirshenblatt-Gimblett), пак, истиче да су „изложбе у основи театарске, због начина на који се у музејима изводи створено знање“ (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 3).

Без обзира на трансформацију коју представа доживљава у музеју, позориште ту функционише готово као да је на свом терену. Оно примењује позоришне технике у облицима прилагођеним простору и поставци музеја. Дакле, оно поседује извесну врсту флексибилности која није својствена музејској изложби. Иако извођење са позоришним елементима у музеју не може достићи уметнички ниво представе у позоришту – па тако и појмови везани за ове врсте извођења у музеју нису од кључне важности за позоришну уметност – у овом случају је због утврђивања полазних тачака потребно осврнути се, барем у основним цртама, на термин „музејски театар". У прошлости нису постојале неке озбиљније назнаке позоришта у музеју, и није било идеје о томе да се они на неки начин повежу. Музеј је, за разлику од позоришта, увек био статичан, у њему је преовладавала тишина и узвишена, готово сакрална атмосфера. Сузан Бенет (Susan Bennett) истиче разлику данашњих у односу на оне традиционално конципиране музеје из прошлости, који су аранжирали своје колекције у предвидивим, линеарним наративима, посвећеним организационим категоријама које су намењене да буду коначне: „У данашње време, међутим, музеји улажу у оне изазовне, до сада необјашњене принципе организације, пребацујући се од излагања ка доживљају и позивању на колаборативнији процес са посетиоцима" (Bennett 2013: 4).[1] А Кетрин Хјуџис (Catherine Hughes) пише о томе да се у прошлости мислило да су музеји резервисани за тиху контемплацију и процењивање пуно ремек-дела, историјских артефаката, научних колекција и кабинета куриозитета, а да су данас изложбени холови и галерије оживели помоћу звука комуникације глумаца са посетиоцима (Вид. Hughes 1998).

Заправо, тек са појавом перформанса и нових медија у 20. веку музеј постаје све активније поприште различитих звукова и покретних слика, који све више разбијају тишину и ауру недодирљивости музејских артефаката. Бридалова ове промене везује конкретно за другу половину 20. века када су музеји почели да се крећу од статичних изложби ка интерактивним активностима, и да то није нигде више очигледно него у дечјим музејима (Bridal 2004: 14). Бенетова напомиње како је „један општи квалитет уметности перформанса било кретање између драме и уметности, позорнице и музеја, тако да су стручњаци за студије позоришта и перформанса, као и за визуелне уметности, захтевали праксу за своју дисциплину" (Bennett 2013: 6). Тада као да и историја музејских збирки која је претходно била замрзнута у ограниченом простору музеја, полако почиње да оживљава и бива транспарентно презентована посетиоцима. Киршенблат-Гимблет чак сматра да је „данашњи музејски театар меморијална палата, позорница за одигравање других времена и места, простор пребацивања, фантазије, снова" (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 139). Међутим, колико год да је музеј постао богатији за нове садржаје који су га, при том, и још више отворили ка посетиоцима, толико је он истовремено у великој мери изгубио ауру мистичности која је била заштитни знак скамењених уметничких дела као симбола вечитог трајања. У складу с тим се изменила и улога особља запосленог у музеју на свим нивоима, односно, оно је, такође, реагујући на перформанс и друге медије, постепено губило онај штит недодирљивости који је обавијао дела са којима су се сродили.[2] Ричард Шехнер (Richard Schechner) пише да је Капров (Kaprow), исто као и Марсел Дишан (Marcel Duchamp) и Енди Ворхол (Andy Warhol), желео да демистификује уметност, да умањи углед естаблишмента који је контролисао музеје, и да прави уметности које би могао било ко да изведе (Вид. Schechner 2013: 165).

Термин „музејски театар" је прилично новијег датума, и везује се отприлике за 1961. годину и *Громове слободе* које су по нарученом сценарију драмског писца извели професионални глумци у живом музеју

[1] Она, такође, напомиње како „савремене изложбе често конституишу око питања, радије него око беспрекорно представљене тачке гледишта, или бирају да поставе историју иза појединачне колекције или аквизиције" (Bennett 2013: 4).

[2] Запослени у музејима и институцијама, као што су зоолошки вртови, акваријуми и историјске знаменитости, подухватили су се области драме и перформанса, трансформишући некада статично, на традицији засновано знање, у живахне и изазовне идеје (Вид. Hughes 1998).



Један део музеја на отвореном Скансен

Old Sturbridge Village. Деценију касније су три музеја почела да експериментишу са употребом театра у својим галеријама, међу којима је и Национална галерија портрета у Вашингтону са *Суђењем Џону Брауну* из 1972. године. Ту је и Музеј науке и индустрије у Чикагу, у чијем „Научном позоришту" се у периоду од 1972. до 1973. године са професионалном групом глумаца повезаних са Уметничким институтом у Чикагу изводила серија од четири комада, који су истраживали различите аспекте науке и живота научника. Последњи од њих је Музеј науке у Минесоти који је започео са инкорпорирањем театра у своје изложбе на формалан начин, а 1983. године је у његовој музејској радионици формиран театар (Вид. Bridal 2004: 15-16). Сам назив овог музеја говори о једној од намена музејског театра, а то је његов едукативни и историјски карактер, у овом случају кроз историју науке. Разматрајући значење термина „музејски театар", као и могућност да он обухвата било коју врсту интерпретације која употребљава позоришне технике, Бридалова наводи, између осталог, и образовне активности које презентују глумци. Ту су, по њој, још и извођења глумаца на основу текста комада и извођења импровизованих комада у дефинисаном простору, историја уживо, костимирани ликови које играју професионални глумци или аматерски извођачи укључујући, при том, и публику у импровизовани дијалог, извођења младих која имају за циљ интегрисање ове групације у музеје, маскоте животиња или измишљених ликова које су у интеракцији са децом итд. (Bridal 2004: 2).[3]

[3] Треба напоменути да музејски театар не функционише само у музеју, него и на другим местима, као што су зоолошки вртови, акваријуми и историјске знаменитости (Вид. Bridal 2004: 17). Хјуџисова истиче да је термин „музејски театар" обавезно широк у својој дефиницији, и укључује било које позоришно или драмско искуство из свих дисциплина посетилаца зоолошких вртова, акваријума, историјских знаменитости и музеја (Вид. Hughes 1998).

Интерпретација у трећем лицу је најчешћа форма интеракције између интерпретатора и посетиоца у музејском театру, и за њу су карактеристични информативни, често интерактивни разговори и демонстрације интерпретатора, који могу бити обучени у одећу из датог периода а да не присвоје улоге карактера. Интерпретација у првом лицу је, пак, поступак приказивања личности из прошлости, а стандардна форма је она у којој интерпретатори упућују на прошлост у садашњем времену (Вид. Roth 1998). Мада неки мисле да интерпретација у првом лицу није позориште, Ентони Џексон (Anthony Jackson) не спори да је „прво лице" форма глуме чак и када је делимично прерушено спонтаном природом размена између лика и посетиоца (Вид. Jackson 2007). Ли Острајхе (Lee Oestreicher) сматра да је музејски театар последња форма уистину популарног театра намењеног за „непозоришну" публику, и да су комади у музејском театру креирани за посетиоце музеја а не привржену публику која подржава регуларни театар (Вид. Oestreicher 1990). Музејски театар можда не задовољава највише уметничке стандарде који се подразумевају у врхунској позоришној уметности, и често не привлачи ону најпробирљивију позоришну публику, али је он свакако неизоставан сегмент односа позориште-музеј. У прављењу паралела свакако се мора кренути од нечега, а чини се да је музејски простор у овом случају најпогоднији за то. Музејски театар заправо огољује тај однос и своди га на најједноставнију форму, што омогућује његово даље грађење и продубљивање каснијим измештањем у позоришни простор. У следећој фази, за анализу су посебно занимљива извођења у музејима која укључују перформере и глумце као учеснике.

Музеји на отвореном излажу грађевине и предмете за употребу из одређеног периода, и нешто слично као у музејском театру, актери, односно водичи и статисти, обучени су у одговарајуће костиме и изводе радње у складу са наменом одређеног објекта и артефакта.[4] Тако најстарији музеј на свету Скансен има 150 реконструисаних грађевина, укључујући цео град, постављене на регионалној основи, конституишући величанствену историју архитектонског развоја у Шведској.[5] Занимљиво је то да је Андреас Линдблом (дошао на чело музеја 1929. године, након Хазелиусове смрти) направио живи музеј, на тај начин што је лутке у природној величини почео да замењује правим људима. Нешто слично се може видети и у позоришту, конкретно, код Питера Шумана (Peter Schumann), који у својој трупи „Хлеб и лутке" поред живих глумаца користи и лутке различитих димензија, и до пет, шест метара високе. Међутим, концепт је потпуно другачији, јер је у његовом позоришту присутна снажна идеја кроз симболику хлеба и соса (вина) као носиоца божанске присутности, али и симболичка сугестија да би позориште требало да буде супстанцијално, хранљиво и банално као и сам хлеб (Вид. Bell 2009). Једна од главних Шуманових тема је протест против рата, а честит, поштен и вредан сељак, послужио му је као симболичка фигура протеста и борбе против капитализма, који је практично и узрочник ратова и прерасподела ресурса. Шуман је тако 1970. године изместио своје представе са градских улица у сеоску средину, тачније Гловер у Вермонту, када је ту извео прву акцију под називом „Наш домаћи циркус васкрсења". Овде се може уочити сличност са музејима на отвореном, који су такође смештени у руралну средину, али је просторна организација доста другачија – Шуман сеоску средину

[4] У првом музеју на отвореном, музеју Скансен, који је 1891. године основао Артур Хазелиус (Arthur) у Стокхолму, статисти у народним костимима причају приче о животу у „својој" провинцији, преду вуну својих оваца, или пеку хлеб у пећници (Young and Riley 2002: 112).

[5] Једини музеј на отвореном у Србији је „Старо село" у Сирогојну, који се простире на површини од 5 хектара и има око 50 објеката народног градитељства који су пренети из околних златиборских села. Процес преношења, постављања и реконструкције златиборских брвнара започет је према пројекту архитекте Ранка Финдрика и Републичког завода за заштиту споменика културе 1980. године. Сталну музејску поставку чине две златиборске окућнице, са стамбеним и привредним зградама какве су у другој половини 19. и почетком 20. века имале задружне сеоске породице. Привредни део чине објекти за чување и прераду воћа и зграде за стоку, док чобански стан представља засебну целину. Све зграде су опремљене аутентичним покућством, а од 2012. године у музејској поставци се налази и реконструисана учионица.



Девојка у Скансену, у продавници рекреираној из прошлих времена

користи само као простор који уређује по узору на антички театар, са импровизованим трибинама од шљунка капацитета до 3000 гледалаца. Али оно што у извесном смислу још повезује ове просторе јесте акција, која и у Шумановом позоришту и у музејима на отвореном највећим делом замењује дијалог.[6]

Монодрама „На кафи код кнегиње Љубице", за коју је сценарио написала и изводи је виша кустоскиња Музеја града Београда Наташа Поповска, први пут је промовисана у септембру 2009. године. То је уједно и први музејски театар у Србији, а изводи се сваког петка (17 ч) и суботе (11 ч) на српском језику, и на енглеском језику за групе од најмање 10 особа ван радног времена Конака кнегиње Љубице. За грађење Конака Милош Обреновић је ангажовао неимара из Водена Хаџи Николу Живковића, при чему је у јулу 1829. започето копање темеља а у касну јесен 1830. године је он коначно завршен. За разлику од музеја Скансен у којем већи број реконструисаних грађевина сведочи о историји архитектонског развоја у Шведској, Конак кнегиње Љубице је аутентично здање грађено са двојаком наменом, као стан породице Обреновић и двор за резиденцију. Такође, у Скансену водичи и статисти спонтаније изводе своје улоге, тачније, они се не придржавају строго сценарија када изговарају текст. Извођачи се заправо више руководе према одређеним упутствима у вези са тим како да презентују старе занате, изводе народне игре, обављају различите активности из прошлих времена, а сама чињеница да посетиоци у било којем тренутку могу да их питају о начину на који све то функционише, не допушта им да унапред припреме било какав сценарио. У поменутом музејском театру у Конаку ку-

[6] Требало би, ипак, напоменути да је и код једних и код других у одређеним ситуацијама присутан дијалог: када, рецимо, Шуманова трупа дели хлеб умочен у сос и тада ступа у извесну комуникацију са гледаоцима; или у Скансену, где посетиоци у продавницама комуницирају са тзв. фармерима када купују свеже домаће производе направљене по старој рецептури.



Монодрама *На кафи код кнегиње Љубице* у Конаку кнегиње Љубице

стоскиња обучена у градску ношњу изводи монодраму, и гледаоци углавном немају могућност да ступе у интеракцију са извођачем.

Тако би се могло закључити да у овом случају, када се изводи строга позоришна форма, једино аутентични амбијент у којем је у прошлости живео лик из монодраме одређује ово извођење као музејски театар. Овде се појављује позната историјска личност и из позоришног монолога сазнајемо чињенице из њеног стварног живота, док су у Скансену то непознати мештани села и нагласак је најпре на архитектури, начину живота и занатима које они презентују. Без обзира на то што Поповска није професионална глумица и сама је писала сценарио – а напоменуто је раније да музејски театар најчешће не задовољава, супротно позоришту, највише уметничке стандарде – постиже се немали ефекат због извесне флексибилности монодраме као моћне позоришне форме да, било у професионалним или аматерским продукцијама, доказује своју уметничку снагу. Као што у Скансену посетиоци могу да пробају храну направљену по рецептури из прошлости, тако и у Конаку гледаоци добијају ратлук и кафу како би употпунили свој доживљај коме у приличној мери доприноси простор. Кроз један синтетизовани кустоски и позоришни приступ Поповска износи детаље из живота кнегиње Љубице, од самих почетака, преко упознавања са будућим мужем кнезом Милошем Обреновићем, важних догађаја из српске историје за време његове владавине, синовима Милану и Михајлу, али је утисак да током извођења најснажнији емотивни набој она изражава у деловима у којима говори о мужевљевим љубавним преварама, при чему врхунац представља тренутак када она кубуром убија његову љубавницу Петрију.

Када је реч о другим музејским театрима у нашој земљи, требало би истаћи музичко-сценски игроказ „Што се боре мисли моје“ и монодраму „Мудри и



Кустос Владимир Перић као Никола Тесла

јуначни војвода Јанко Катић“, који су извођени током 2017. године у Конаку кнеза Милоша и у сарадњи са Историјским музејом Србије. Први је једночинка ауторке Злате Типолд у трајању од 60 минута, и у њој се описује један сегмент живота кнеза Михаила Обреновића и његове супруге кнегиње Јулије Хуњади Обреновић (тумачили су их Небојша Ђорђевић и Драгана Обрадовић), односно припрема Јулијиног рођендана на њиховом имању „Иванка“ које се налази у данашњој Словачкој. Овде простор није аутентичан као у првом музејском театру, већ он бива делимично реконструисан на основу оног изворног. Нешто слично се дешава и код музеја на отвореном, с тим што је у њиховом случају реконструкција готово у потпуности верна. С друге стране, за монодраму „Мудри и јуначни војвода Јанко Катић“ (40 минута), која представља кратак животопис једног од најзначајнијих војвода Првог српског устанка, текст је написао Милован Витезовић а Катића је тумачио глумац Александар Дунић у костиму српских војвода који је израдио костимограф Борис Чакширан. Ова монодрама је пре Конака кнеза Милоша извођена у образовним установама и домовима културе у Београду и широм Србије, као и у иностранству, тако да она генерално није стриктно везана за аутентични амбијент, јер ни Конак кнеза Милоша не испуњава у том погледу услове. А у Музеју Николе Тесле кустос Владимир Перић се повремено облачи у реплику Теслиног одела урађеног по његовој мери, и иако није глумац он настоји да уживљавањем продре у лик генијалног научника. У томе му једним делом помаже и сличност у физичком изгледу (иста висина од 1,90 м), као и кустоско образовање и пракса приликом презентовања Теслиних проналазака. Овај вид музејског театра је карактеристичан и за друге музеје науке у свету, где се нагласак управо ставља на живот и рад познатих научника. Међутим, разлика је у томе што у некима од њих наступа и већи број професионалних глумаца, а

при том је и знатно снажнија повезаност између позоришне уметности и музејског простора.

КОМАДИ БЕЗ ЉУДИ И ГЛУМЦИ КАО МУЗЕЈСКИ ЕКСПОНАТИ – *ЗАОСТАВШТИНА И ПОКУШАЈ ОПИСА ЈЕДНОГ РАДНОГ ДАНА*

Ако хронолошки пратимо однос позоришта и музеја, тачније, њихова међусобна прожимања у просторном контексту, видимо да је он започео у изложбеном простору музеја, између осталог и кроз музејски театар. Међутим, најновије тенденције у позоришној уметности, које се односе на њено повезивање са визуелним уметностима, указују на промену позиција, односно постепено дислоцирање музејског простора и његових објеката у позоришни простор. Једну такву представу - која као на изложби музејских експоната искључује живе извођаче, успостављајући при том релације између публике и неживих предмета – имали смо прилике да погледамо на 52. Битефу – „Свет без људи" из 2018. године. *Заоставштина, комади без људи*, редитеља Штефана Кегија (Stefan) и Доминика Ибера (Dominic Huber) (Види, Лозана – концепт Римини Протокол), која је добила Гран при „Мира Траиловић" за најбољу представу, као позоришна инсталација управо проширује границе позоришта које се у овом случају трансформише у тзв. „музеј сећања", својеврсни мултимедијални простор без глумаца. У осам релативно малих, засебних просторија, одвијају се тзв. представе којима присуствује од четири, пет, до највише осам гледалаца. У ходнику испред ових соба, чекаоници на граници између живота и смрти, гледаоци на дисплејима изнад аутоматских клизних врата сваке од просторија прате протицање времена (свака представа у просеку траје око седам минута), ишчекујући да на неком истекне време и врата се отворе.

На самом почетку, као и током сваког следећег чекања у ходнику, гледалац има слободу да сам изабере следећу просторију у коју ће ући. Међутим, његов избор је овде, за разлику од потпуне слободе на музејским изложбама (нарочито видео радова), једним делом диригован јер свака представа има утврђено време трајања и гледа се увек од почетка (треба напоменути и да гледаоци најчешће бирају ону представу на коју ће најмање чекати као следећу). Морам признати да су ми већ на почетку ова ограничења указивала на то да би и у самим собама могло да буде недовољно интеракције. То ме је и изненадило, јер сам очекивао да ова позоришна инсталација у нешто већој мери искористи потенцијале музеја у погледу освајања читавог простора и наглашеног интерактивног односа. Видео монитори који су практично супститути за тзв. живе глумце и појављују се у половини соба, колико год нам приближавали главне актере, у исто време представљају препреку и умањују интеракцију са њима.[7] Ипак, један од проблема који је овде избегнут односи се на истовремено појављивање извођача уживо и на екрану, јер су тзв. глумци приказани само на видео мониторима.[8] Поред екрана, који у извесној мери представљају препреку у интерактивном односу, дисплеји на којима иде текст превода на српски са француског или немачког (на овим језицима причају главни ликови), јесу још већа сметња, нарочито ако се узму у обзир језичке баријере, односно чињеница да не познају сви гледаоци перфектно ове језике (што је предуслов за несметано праћење и евентуално даље продубљивање интеракције).

[7] У другој представи са 52. Битефа *Па'ам*, израелског аутора Надава Барнее, готово све време на осам ТВ екрана пуштају се сегменти документарних снимака и видео радова (на два додатна се појављује текст), у комбинацији са светлосним и звучним ефектима. Крајње дискутабилна поставка екрана који су једини објекти на позорници предочени публици у гледалишту – овде позорница постаје музејски простор у којем се приказују видео радови, при чему у недостатку глумаца и реквизита она губи своју изворну функцију – пред сам крај се прекида појављивањем живог извођача, када се и екрани гасе. У овом случају је аутор, ако ништа друго, избегао проблем истовременог присуства на позорници глумца и екрана, односно задржавања пажње на ТВ екранима у тренутку изласка и краткот задржавања на сцени живог извођача.

[8] Филип Осландер описује концерт којем је присуствовао, са извођачима на бини и истовремено на два велика екрана са стране. Његова пажња је при том првенствено била усредсређена на екране, без обзира на то што су живи извођачи имали сав сјај сијалица од педесет вати (Вид. Auslander 2008: 42).



Редитељ Доминик Ибер са посетиоцима/гледаоцима у соби где деведесетједногодишња старица прича о свом животу, *Заоставштина, комади без људи* (2018)

Тако, рецимо, у просторији у којој је представљена канцеларија једне фирме, стари немачки брачни пар, уједно директор и његова секретарица, причају о свом животу и младости на немачком (њихове снимљене гласове чујемо из правца две празне столице) а на два дисплеја постављена на канцеларијски сто испред столица иде превод. Са ове две празне столице аутори су највероватније референсали и на Тадеуша Кантора (Tadeusz), односно столицу на којој је он седео током проба и представа, а која је након његове смрти 1990. године празна била постављена на сцени током извођења његове трупе широм света.[9] У другој соби, где на позорници стоји празна столица а чују се само глас и певање једне Францускиње која би требало да је на тој столици, аутори су, чини се, још директније референсали на Канторову празну столицу. Будући да се дисплеј са преводом налази изнад завесе која још није отворена, овај уређај утолико представља мању препреку у односу на претходни случај. Занимљиво је то да на почетку ова жена описује свој глумачки и музички наступ на сцени када је имала петнаест година, па ми је тако прва помисао била да је у питању позната глумица која је наставила успешну каријеру. Међутим, она убрзо открива да је то био први и једини наступ, а у наставку, наспрам тог неоствареног сна, следи мрачна и тужна прича о њеном оболевању од мултипла склерозе и одласку у Швајцарску 2015. године да би над њом била извршена еутаназија. Касније она публику која седи у гледалишту са осам столица дарује поклоном у виду песме са тог првог наступа коју пева као старија и већ увелико оболела, а светла кружна тачка од рефлектора се помера у ритму њеног кретања и игре, да би се на крају зауставила на столици са белим џемпером који

[9] Кантор је умро за време завршних проба за представу *Данас ми је рођендан* (1991), а празна столица на сцени је представљала њега након смрти, при чему је пуштан и његов глас на прагу између простора Реалности и простора Илузије (Вид. Kantor 1993: 376).



Футуристичка просторија са шест столица и екрана, *Заоставштина, комади без људи* (2018)

је она лично за себе иштрикала.

У следећој соби деведесетједногодишња старица прича о свом животу, напомињући да је она највероватније већ покојна док је ми слушамо. Овде публика која седи за кружним столом више осваја простор јер нема физичких препрека као у претходна два примера, али су ми фотографије старице, њене родбине и пријатеља, које су се налазиле на столу и могле да узму и у руке, деловале као помало усиљен покушај да се оствари приснија интеракција.[10] То се односи и на два црвена часовника на столу чије је присуство усмерено на ремећење времена у сврху разбијања зида између гледалаца и главних актера, али делује као да је при том нарушено сценско време.[11] Такође, у једном тренутку старица је рекла да навијемо часовник на пет минута, што сам и учинио, али када је истекло то време он није зазвонио. Можда је овде идеја била да часовник не зазвони, и да се на тај начин гледаоци доведу у недоумицу по питању времена које протиче ван њиховог домашаја. Ипак, на размишљање да је то само техничка мањкавост навео ме је детаљ у другој просторији, где нам на крају представе Швајцарац турског порекла шаље дах и у том тренутку се на зиду изнад укључује вентилатор.[12] Такође, у овој соби уређеној у турском стилу још један детаљ није технички решен на најбољи начин - где

[10] У још једној просторији гледаоци имају прилике да се слободније крећу кроз простор у којем су на гомили постављене кутије са разним предметима, а на зидовима окачена писма, документи и др. Једна Францускиња као главни актер преко аудио снимка разматра где би њен новац могао да заврши, и да би најбоље било да он буде уложен у њено животно дело након што умре.

[11] Валтер Бењамин сматра да ће „сат који ради на позорници увек само сметати. На позорници му се не може оставити улога мерења времена. Астрономско време дошло би и у натуралистичком комаду у сукоб са сценским временом" (Benjamin 1974: 131).

[12] Претпоставка је да ће у будућности, у представама овог типа, такви детаљи бити решавани суптилније и на вишем техничком нивоу.



Једна од бројних мини-позорница на којој девојка заводи мушкарца, *Покушај описа једног радног дана* (2018)

главни актер на видео монитору прича о својој сахрани, бира мртвачки сандук и разматра тешкоће у вези транспорта покојника у своју земљу порекла – када је у неком моменту тањир са ратлуком у крупном плану и као да га тзв. глумац усмерава ка нама, док је прави тањир са ратлуком на поду и можемо да се послужимо.[13] Слично, не баш најсрећније решење, појављује се и у соби где нам на почетку швајцарски бејзџампер прича о својим блиским сусретима са смрћу сваки пут када изводи скокове, а касније на поду видимо у крупном плану на екрану испод решетки снимак из позиције овог актера док корача ка литици, и потом скок и лет на ивици смрти.

И на крају, у једној помало футуристичкој просторији са шест столица и екрана, гледаоци гледају излагање познатог неуронаучника о старењу, смрти и страху од деменције која би проузроковала губитак идентитета особе која ће у том стању умрети. Занимљив детаљ је када се на сваком екрану појављује лик гледаоца који ту седи (претходно треба да на основу упутства научника жмурећи замисли себе), али и још петоро осталих гледалаца који су ту присутни. Када се све сабере, општи утисак је да у овој позоришној инсталацији не постоји јасан и заокружен драматуршки ток (главни предуслов за грађење било које позоришне представе), што је једним делом можда и била намера аутора. С друге стране, чини се да у том случају није довољно искоришћен онај други аспект, који се односи на музејску поставку и нешто већу слободу гледалаца да граде и преусмеравају према свом нахођењу тај ток. Али без обзира на ове, условно речено, недостатке - што је можда моје субјективно мишљење – представа *Заоставштина, комади без људи* је заиста померила границе, и зајед-

[13] И у другој соби на видео монитору је приказан један Француз како пеца, и обраћајући се ћерки изражава наду да ће га памтити као заљубљеника у природу и неког ко је био пун живота. С друге стране, у просторији се налази фиока са удицама и варалицама које су гледаоцима на располагању.



У позадини дворишта већи број мање деце са одраслима игра различите игре, *Покушај описа једног радног дана* (2018)

но са другим постојећим и будућим представама тог типа утрла позоришту један од могућих праваца развоја. Захваљујући томе можемо у будућности очекивати све боље представе, у свим аспектима, па тако и у оном техничком, као и даље све конзистентније повезивање позоришне и визуелне уметности.

Разматрање односа између позоришта и музеја, као и утицаја музејске изложбе на позоришна извођења, завршио бих дипломском представом *Покушај описа једног радног дана* (2018), према мотивима из песме Жака Превера (Jacques Prévert) „Покушај описа једне вечери главешина у Паризу", младог и перспективног редитеља Николе Исаковића, под менторством професора Љубише Ристића (Нова академија уметности – Европски Универзитет). На почетку представе са више од осамдесеторо глумаца (међу њима и аматера и деце), која се практично састоји из три чина, добошарке нас као водичи постепено уводе из приступне сале у зграду KPGT-a где су кафе са шанком и галерије. Уласком у овај простор одмах сам стекао утисак као да сам на музејској изложби: пуно глумаца који се у извесном смислу трансформишу у музејске експонате, већи број фиктивно уоквирених и ограничених минијатурних позорница налик оним на којима се у музејима изводе перформанси, велики број гледалаца који се на неки начин преобраћају у посетиоце. Гледаоци-посетиоци имају могућност да, као у музеју, иду од једне до друге позорнице и осматрају глумце-експонате из више углова.[14] Иако има доста додирних тачака са извођењем перформанса

[14] У неким случајевима музејски експонат смештен у стаклену витрину може да буде замењен живим извођачем. Тако је позната глумица Тилда Свинтон (Swinton) заједно са уметницом Корнелијом Паркер (Cornelia), од 1995. па све до 2013. године, радила на инсталацији за перформанс *The Maybe*. У овом перформансу који је извођен у више наврата у различитим музејима током поменутог периода, први у Серпентинској галерији а последњи у MoMA-и – сваки се одвијао током једног дана и читавог радног времена музеја, и увек у неком другом његовом делу – Тилда Свинтон спава у стакленој кутији.



Трећи чин и улазак у руинирану зграду, *Покушај описа једног радног дана* (2018)

у музеју, цела поставка ме је највише подсетила на изложбу видео радова, али оних са живим извођачима у којима је поништен екран. И овде, као и код гледања већег броја видео радова на изложби, гледаоци најчешће не стижу на почетак друге мини-представе које се понављају више пута. То даје гледаоцу изванредну могућност да у извесној мери сам гради драматуршки ток, али исто тако, као што је случај и у претходној представи, може узроковати његову испрекиданост и неконзистентност. Поготово ако узмемо у обзир да се ту појављују различити ликови и приче, који услед те извесне слободе у грађењу драматуршког тока дате гледаоцима, лако могу да изађу из задатих оквира и наруше целину.

Тако за једним столом седи и једе млади брачни пар са малим сином, на другој сцени једна жена у кафићу кокетира са два мушкарца, на следећој младић са слушалицама на ушима разговара повремено телефоном, једна пијана фолк певачица пева, за једним столом група људи игра карте, на другој позорници девојка заводи мушкарца итд. Али без обзира на сву различитост, овај први чин ми је био јако занимљив и иновативан, и увео ме је у једну нову димензију позоришта које се у границама музејског простора служи језиком визуелних уметности. По завршетку првог чина добошарке водичи су нас извеле у двориште, у чијем су предњем делу испред камп приколице тинејџери камповали и играли бадминтон, док је у позадини већи број мање деце са двоје одраслих играло игру Између две ватре. Овде је већ знатно опао темпо, на шта су свакако утицале те две позорнице које су у отвореном простору. У односу на претходну поставку, где су гледаоци у једном динамичном ритму ишли од једне до друге позорнице, овде су они били статични комуницирајући као на отварању изложбе једни са другима.

И у последњем, трећем чину, ушли смо из дворишта у руинирану зграду и кренули у колони један

по један земљаним путем, док су целом дужином са обе стране глумци понављали одређене реченице, и рукама и ногама изводили одређене радње. Неки од глумаца који су механичким покретима руку опонашали руковање неком алатком подсетили су ме на покрете Мејерхољдових глумаца, али још више на глумце из представе *Метаморфозе* (2012) Силвиуа Пуркаретеа (Purcărete) – они у плиткој води покретима празних руку опонашају ударање неком замишљеном алатком, уз звук ломљења и крцкања које прати механичко померање других ликова који наводно примају те ударце.[15] Потом смо на изласку из овог простора ушли у други део зграде са избетонираним подом, где смо сачекали глумце који су се поређали један до другога и поклонили публици. Оно што ме је веома пријатно изненадило у вези ове представе јесте смелост њеног аутора да продре у једну релативно мало истражену област, поготово ако узмемо у обзир чињеницу да је ово дипломска представа веома младог кандидата. То ми и улива оптимизам да ће се и у будућности у нашој земљи успешно наставити са експериментисањем на крајње осетљивом пољу сусретања позоришне и визуелне уметности.

ЛИТЕРАТУРА

Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London and New York, 2008.

Bell, John, „Bread and Puppet and the Possibilities of Puppet Theater", у: James M. Harding and Cindy Rosenthal (eds.), *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies*, 377-411, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, 2009.

Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

Bennett, Susan, *Theatre and Museums*, Red Globe Press, London, 2013.

Bridal, Tessa, *Exploring Museum Theatre*, AltaMira, Walnut Creek, Lanham, Oxford, 2004.

Hughes, Catherine, *Museum Theatre: Communicating with Visitors Through Drama*, History Ink Books, 1998.

Jackson, Anthony, *Theatre, Education and Making of Meanings: Art or Instument?*, Manchester University Press, Manchester, 2007.

Kantor, Tadeusz, *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, ed. and trans. Michael Kobialka, University of California Press, Oakland, California, 1993.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, Berkeley, 1998.

Oestreicher, Lee, „Museum Theater: Coming of Age", *Journal of Museum Education*, 15, 4-15, 1990.

Roth, Stacy F., *Past Into Present: Effective Techniques for First-Person Historical Interpretation*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1998.

Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London and New York, 2013.

Young, Terence and Riley, Robert (eds.), *Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations*, Dumbarton Oaks, Washington D. C., 2002.

[15] Мејерхољд је ипак користио праве поједностављене конструкције без одређеног облика и боје, које су постајале знак само у функцији глумчевих покрета.

Бранкица Кнежевић

ПОЕТИКА КЛАСИЧНОГ БАЛЕТА

Сажетак: Дефинисање теоријског оквира класичног балета је од изузетне важности јер се ова уметничка област у оквиру свог историјског развоја, често налазила на маргинама уметничког, али и теоријског дискурса. Тема овог рада је везана за анализу развоја класичног балета из историјске, социолошке и филозофске перспективе. Универзалност, јединственост и виталност класичног балета представљају феномен који захтева посебну пажњу истраживача јер је реч о уметничкој области која од свог настанка није претрпела значајније промене у смислу форме и естетске рецепције.

Кључне речи: класичан балет, игра, романтизам, балерина, балетски класицизам, вертикалност

Француски песник Пол Валери назива плес основном уметношћу, а на то га наводи и његова универзалност, дуговечност, али и чињеница да је проистекао из самог живота. Плес је веома озбиљна и поштована творевина, а не постоји епоха која није неговала одређене плесне стилове. Од давнина је плес пратио живот, односно активно учествовао у различитим животним догађајима, од светковина, свечаности, различитих обреда, а тело је, изводећи покрете који нису уобичајени за свакодневни живот, понављајући их, долазило у одређену врсту екстазе, односно улазило у другу димензију. Тело које плеше делује као да не зна шта се око њега дешава, пажња му је усмерена само на кретање и неки други свет који тим покретом ствара.

„...то одвајање од средине, та одсутност циља, та негација објашњивих

покрета, те потпуне ротације... тај смешак који није никоме упућен, све те ознаке одлучно су супротне онима нашег деловања у практичном свету и нашем односу с тим светом.„[1]

Валери сматра да се плес креће унутар себе самог и да не постоји тенденција да се он заврши. Формула чистог плеса не наговештава његов крај јер не постоји ниједан разлог за то. Крај изазивају догађаји који са плесом немају везе, попут умора, исцрпљености, дакле физиолошки. Плес се завршава као прекинут сан који би могао да траје бесконачно. Плес није само забава већ је „општа поезија деловања живих бића.„[2]

„Шта је метафора него једна врста пируете идеје која нам приближава различите слике или различита имена? И шта су све те фигуре које користимо, сва та средства, као што су риме, инверзије, антитезе ако не примене свих могућности језика, које нас одвајају од практичног света како би нам створиле, нама такође, наш посебни универзум, привилеговано место у духовном плесу?" [3]

Игра, у изворном смислу, води порекло из далеке прошлости и постоји колико и човек. Инстинктивно људско кретање има свој ритам, а одређена расположења попут радости, страха или борбе одређују начин на који ће се игра одвијати. Прачовек је комуницирао покретом и пре него што се развио говор, а овакав начин комуникације, задржао се и у данашњем времену, свакодневном животу, али и различитим уметничким областима попут опере, драме, филма или балета. И у ликовној уметности наилазимо на различита представљања игре, попут цртежа на зидовима пећина у Француској или Шпанији који датирају још из периода пре нове ере.

Оваква сведочанства су драгоцена јер су, углавном, једини извор који нам детаљније говори о развоју и стиловима игре код одређених народа. Древни видови игре, попут ритуалних или ратних, постепено су улазили и у друге сфере живота и развијали се у нешто што је претходило сценској игри. Овај процес је био веома дуг зато што је игра у почетку била везана искључиво за људски опстанак, односно за опонашање животиња или одређене ритуале за које је човек тог доба веровао да га штите од различитих опасности, па све до ратничких или војних које су утицале на борбену спремност и издржљивост.

Иако су се и у средњем веку у оквиру народних свечаности или црквених обреда наслућивали елементи будућих плесних представа, сматра се да је европски балет створен у доба ренесансе. Појавом првих учитеља игре, писмених упутстава и правила за играче, на прелазу из XIV у XV век, већ су дефинисани одређени појмови у играчкој лексици, попут једноставних корака, поза, окрета или скокова. На дворовима су крајем XV века ангажовани учитељи игре који су били задужени да постављају представе у време празника. Током XV века постепено се развија форма музичког театра, а процес се наставља и у XVI веку како би се стекли услови за рађање балетског и оперског израза. У оквиру историје балета, првом балетском представом сматра се *Краљичин комични балет*, изведен 1581. године у Паризу, а био је посвећен Катарини Медичи. Аутор ове представе која је трајала пет и по сати, био је Балтазар де Божоаје (

који је своје дело окарактерисао као оперу, али и балет, будући да овакви видови музичко-сценског извођења још нису постојали одвојено, као самостална форма. Ова представа је означила прекретницу у историји балетске уметности јер је изашла из оквира примитивних импровизација средњег века, а у себи је повезивала музику, реч и игру. Иако је игра чинила тек једну четвртину представе, значајна је била њена улога јер је представљала саставни део радње, уз драматуршку основу и вокално извођење. Костими у представи били су израђени од свиле и броката, украшени драгим камењем, и тако наговестили развој будућег оперског и балетског костима. Божоаје је оставио писано сведочанство о дамама и принцезама које су посвећено и доследно изводиле кореографију, са геометријском прецизношћу.[4]

[1] Valery, Paul, *Filozofija plesa*, *Kretanja*, časopis za plesnu umetnost, br.12, Hrvatski centar ITI, 2009, str. 10

[2] Ibid, str. 11

[3] Ibid, str. 11

[4] Jovanović, Milica, *Balet-Od igre do scenske umetnosti*, Clio, Beograd, 1999.



Крајем XVII века утврђени су канони који су одредили коначну форму балетске представе. У другој половини XVIII века долази до наглог развоја балетске уметности. На то су утицале друштвене и политичке прилике тог доба, када долази до јачања буржоазије, а она настоји да према својим мерилима и укусу измени читав друштвени систем, али и естетске норме у уметности.

Овакав утицај је прво био видљив у драмском театру, док је у музичко-балетском још увек била доминантна дворска традиција. Поетика опере полако улази у балетски свет, пре свега, у погледу виртуозности, али без много емоција и духовних елемената. Захваљујући енциклопедистима долази до осамостаљивања балета као уметничке форме јер балетски дивертисмани нестају из опера у које су били само механички уметнути и извођени као самосталне епизоде у паузама, а са самом радњом опера нису имали везе. Управо су енциклопедисти својим ставом према балетској уметности инспирисали и реформаторе игре попут Жана-Жоржа Новера (Jean-Georges Noverre) да своје идеје везане за унапређење драматургије и естетике балета реализују на сцени. Принципи драмског театра који су захтевали снажну драматуршку основу, заплет и расплет, постају изазов и за балетску уметност. Балет се убрзано развија, пратећи установљене норме и правила, без амбиција да превазиђе друге уметничке форме, већ са циљем да пронађе и учврсти своју позицију међу њима. Управо, период друге половине XVIII века је потврдио балетску уметност као зрелу и независну. Мушки играчи су били привилеговани у односу на балерине јер су имали више прилика да напредују у погледу технике и виртуозности. Костим балерине тог времена, скоро да се уопште није разликовао од свакодневне гардеробе што је изузетно спутавало покрет и онемогућавало пластичну изражајност. Захваљујући промени духовне климе, али и великом напору балерина, женска балетска игра заузима све значајније место. Током XVIII века све више се развија партнерска игра, а у другој половини XIX века, балерина постаје доминантна на сцени.

Појавом романтизма у свим земљама Европе, крајем XVIII и почетком XIX века, долази до значајног развоја класичног балета. Те промене су биле видљиве у Енглеској, Италији и Русији, али је балет романтизма најизраженији био у Француској, а одатле се његов утицај ширио и на друге европске сцене. Тенденције романтизма су се огледале у областима које су често обухватале историјске, фантастичне и егзотичне теме. Управо оне отварају перспективу за развој нове композиционе форме класичног балета, као и технике извођења. После дужег периода стагнације и потискивања, а због изражено конзервативног погледа који је успорио развој чисте, класичне форме балета и на сцени дуго задржао мушкарце у женским улогама, женска игра долази у први план. Унапређење женске игре било је видљиво у развоју скокова, соло, дуетских и ансамбл деоница, а када се балерина попела на прсте, све је добило нову димензију. Убрзано се развија и женски ансамбл, појављује се класичан балетски, женски костим, а прва балерина доминира позорницом. Игра на врхо-

вима прстију поставља балерину у први план и омогућава тумачења различитих ликова из фантастичног света, попут вила и силфида. Многи кореографи тог доба су извршили велики утицај у оквиру сценске праксе, али се нису озбиљније бавили теоријом која је неопходан сегмент у утврђивању методологије класичног балета. Значајну улогу у овој области имао је италијански играч, педагог, кореограф и теоретичар Карло Блазис (Carlo Blasis). Његово дело под називом *Основни теоријски и практични трактат о уметности игре* (*Traite elementaire, theorique et pratique de l' art de la danse*) објављено је у Милану, 1820. године. У њему је класификовано све оно што је било постигнуто у балетској уметности између XVIII и XIX века, а Блазис је заслужан и за утврђивање нових правила сценске игре, кореографске праксе и извођачке технике. Установио је пет позиција ногу у оквиру класичне балетске технике, дефинисао положаје руку, висину ноге, технику окрета и других елемената који чине основне елементе класичног балета и данас. Балете романтизма карактерисала је и идеализована представа о човеку, пре свега, због избора тема које су балансирале између маште и реалности. Тако је настао потпуно нови играчки стил, који се заснивао на ваздушастим покретима и игри на прстима коју смо већ поменули у претходном излагању. Иако сведочанства о томе постоје на гравирама из 1820. године, тек деценију касније, балерине на врховима прстију почињу да владају сценом.

Кључна представа која је донела нову визију балерине, али и другачије теме, карактеристичне за романтизам, попут фантастике, уз извесне техничке иновације је балет *Силфида*.[5] На сцени доминира балерина, у скоро, бестелесној игри на прстима, њено тело клизи површином позорнице, као да гравитација не утиче на њу. Запажамо значајно измењен костим - потпуно припијен горњи део уз кратку сукњу од белог, прозирног материјала, а већи део женског тела је откривен.

„Чинило се да Силфида заиста лепрша на таласима од магле и месечине, као привиђење лепоте, недодирљива, нестварна и утолико пожељнија.[6]

Андре Левинсон, чувени балетски критичар, говорио је о играчу који мишиће подвргава оштрој дисциплини, а своје тело прилагођава потребама апстрактне и савршене форме. И поред одличне технике и увежбаних покрета, техника играча није механичка, она је оплемењена лепотом, а уједно представља и саму суштину плеса. Доказ за то је и чињеница да је класичан балет, односно плесни стил који је утемељен на традиционалној плесној техници, надмоћнији од осталих видова плеса.

Иако је на почетку свог развоја, класичан балет омогућавао елегантно држање и правилан ход дворанима, временом се преображавао и дошао до нивоа када је могао да покаже најузвишеније емоције. Следећи значајан корак је идеја о плесу елевације, односно подизању балерине на прсте. И ова реформа је трајала дуго, изменила се форма балетске обуће и женско стопало није могло више да остане приљубљено за тле. Догодило се нешто интересантно, природни положај тела, трансформисао се због нових естетских циљева, а *en pointe* извођењем, балерина излази из оквира свакодневног живота и улази у нови свет. Иза овакве романтичне поставке, крије се, заправо, нешто много суровије. Како се тело припрема за свој савршени покрет? Дехуманизација, односно мењање уобичајених навика, почиње још у раном детињству, како би се од детета са одређеним телесним предиспозицијама створило ново играчко тело, дуготрајним, мучним процесом свакодневних, напорних вежби, како би постало савршено.

„Мишићи се уче савијању, ноге треба вежбати да се из струка окрену споља, да би се повећао распон постизања равнотеже. Његов торзо постаје савршено пластично тело. Удови му се покрећу само као део целокупног кретања. Његове контуре попримају апстрактна и симетрична обележја. Формирани

[5] Балет *La Sylphyde* је премијерно изведен 1832. године у парискоj Опери. Кореограф Филипо Таљони (Taglioni) га је поставио у част своје кћерке, примабалерине Марије Таљони, која је тумачила главну улогу

[6] Cohen, J.S, *Ples kao kazališna umjetnost-čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, *Prodor uvis: doba romantizma*, *Cekade*, Zagreb,1992, str. 85

плесач вештачко је биће, оруђе прецизности..." [7]

Током друге половине XIX века, услед кризе романтизма, балетске представе губе на садржајности и драматуршкој доследности. У већини европских земаља, балет доживљава уметнички застој, за разлику од Русије где је створена потпуно нова естетика монументалних балетских представа, сложених кореографских композиција, које су нешто касније, захваљујући изврсним композиторима добиле свој потпуни облик. *Академски балет* утврђивали су кореографи, а најбољи примери овог правца су чувене балетске представе П. И. Чајковског: *Успавана лепотица* (1890), *Крцко Орашчић* (1892) и *Лабудово језеро* (1895) и оне представљају сам врх класичне балетске уметности. Прави балетски класицизам се развијао у другој половини XIX века, непосредно после епохе балета романтизма. У овом периоду долази до снажног развоја технике, унапређења кореографских метода и естетике игре.

Класичан балет можемо посматрати са неколико нивоа. Први обухвата уметничко-историјску форму, односно кореографско дело изведено у одређеном историјском периоду и на одређеној географској локацији. Овакву форму класичног балета везујемо за Маријуса Петипа[8], кореографа који је обележио читаву еру балетског класицизма.

Следећи ниво обухвата одређене формалне и садржајне структуре које су већ биле дефинисане у одређеном историјском тренутку, али су извесна начела задржана, односно постају канони са којима се сусрећемо у каснијем периоду развоја класичног балета. Уколико обратимо посебну пажњу на кореографска остварења М. Петипа, наилазимо на структуру која чини базу класичне балетске представе и данас. У основи се налази академски плес који је хијерархијски структуиран, прецизно одвојених ансамбл и солистичких деоница, уз доминантну улогу главне балерине. У оквиру целовечерње балетске представе наилазимо на плесне сцене које сачињавају дивертисмани, пантомимске сцене и национални плесови.

Универзални карактер класичног балета указује на иста правила која важе у одређеним историјским моментима, али и различитим поднебљима. Игра на врховима прстију је подједнако заступљена и у руској, али и француској школи. Једна од важних карактеристика класичног балета је, свакако, вертикалност. Иако на први поглед делује неприродно, вертикална линија тела, усмерена према небу, говори о вечитој тежњи узвишености. И сам човек се у свом дугом периоду еволутивног развоја подигао, стао на своје ноге и ослободио руке како би се лакше борио за опстанак. Тај револуционарни тренутак се догодио онда када је људско биће суштински постало Човек.

„Вертикалношћу почиње историја људске културе и споро освајање неба и земље." [9]

И људска култура има своје *хоризонталне* и *вертикалне* тенденције. Свет је, још у далекој прошлости, јасно разумео ову разлику, а за старе Грке је вертикалност представљала истину и моралну чистоту. Управо, на овим темељима опстаје класичан балет. Само у оквиру ове уметничке дисциплине проналазимо све аспекте вертикалности, прецизно дефинисане и јасно обликоване. У класичном балету, све је равно, усмерено према горе, уравнотежено, а управо таква линија говори о чистој емоцији и хармонији. Вертикални положај осликава суштину човека, а како истиче Волински, стајање на врховима прстију представља апотеозу, односно највиши и најзначајнији људски израз.

Вратимо се балету класицизма и балерини као симболу лепоте, жеље и нечег потпуно другачијег. Оваква идеја није умрла са епохом романтизма, напротив, задржала се до данас. Грациозна, женствена, у танком, ваздушастом костиму, балерина зрачи невиношћу, љупкошћу и представља отеловљење лепоте. И поред повремених изазова

[7] Cohen, J.S, *Ples kao kazališna umjetnost-čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, Levinson, Andre, *O biti klasičnog baleta*, *Cekade*, Zagreb,1992, str. 142

[8] Petipa, Marius (1818-1910), балетски играч и кореограф, један од најзначајних балетских стваралаца свих времена. Установио је Баллет а гранд спецтацле, жанр раскошних, спектакуларних целовечерњих балета, уз учешће великог броја играча и статиста

[9] Volynsky, Akim, *Ballet's Magic Kingdom-Selected Writings on Dance in Russia, 1911-1925*, Yale University Press, New Haven and London, 2008, str.137

у смислу промене укуса и хомосексуалних тенденција, као и покушаја формирања андрогене мушке, балетске звезде, балерина је остала главни симбол и означитељ класичног балета. Свакако да она данас изгледа другачије него њена претходница из романтичних балета. Њено тело је издуженије, гипкије, спремно и за акробатске изведбе. Тело се мењало у зависности од тога какви су били идеали одређеног времена. Оно што је остало непроменљиво, јесте оно што је представљало базични женски балетски костим у периоду романтизма, а то је балетска хаљина - *туту*. Она постаје знак распознавања, баш као и сатенске патике за игру на прстима. Балетска хаљина је временом само мењала дужину, као, на пример, у балету *Жизела* где је дужа, или у *Лабудовом језеру* где је изузетно кратка, или подсећа на јастучић из пудријере у Баланшиновим балетима, како примећује Лин Гарафола у свом есеју *Силфида у новом светлу*. Поред тих мањих измена *туту* остаје *балеринин знак препознавања*.

Радикална измена балетског костима и обуће, потекла са француског двора када су одбачене тешке, велике хаљине и ципеле са потпетицом, утицала је на ослобађање женског тела које постаје изложено и видљиво. Измењено, ново тело, утиче и на промене у оквиру балетског речника који уводи скокове, окрете, велики распон ногу и акробатске подршке. Такође, одбацивање тешких костима и неадекватне обуће утицало је и на убрзано развијање женске балетске технике, као и виртуозности. Још једна новина обележила је и постала суштински део балета романтизма и опстала до данас, а то је *ballet blanc - бели балет*, који је представио потпуно нови свет на сцени - бројни женски ансамбл у белом и главну балерину, виртуозну и етеричну. Овде запажамо и приказ реплицирања идентичних женских тела која немају идентитет, односно представљају девичанска, бела тела која играју у истом ритму, са једним циљем, да у први план истакну главну балерину.

Балет романтизма је изнедрио и формирао класични језик и родни идентитет балета, а утицај овог периода, његових друштвених пракси и идеологија, задржао се и у савременом добу. Класичан балет је специфичан по строго утврђеним правилима извођења, дефинисаном покрету, кодификованој структури и значајно израженим порукама које емитују женско и мушко тело. Све ове карактеристике су важне за разумевање јединствености и виталности класичног балета као уметничке форме која опстаје упркос протоку времена, захваљујући хармонији покрета и лепоти музике.

БИБЛИОГРАФИЈА

Blazis, Karlo, *Rasprava o elementima plesne umetnosti*, D. Ilić, Beograd, 2018.

Cohen, J.S, *Ples kao kazališna umjetnost-čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, *Cekade*, Zagreb, 1992.

Foster Leigh, Susan, *Corporealites - Dancing, Knowledge, Culture and Power (The Ballerina's Phallic Pointe)*, Routledge, 1996.

Garafola, Lynn, *Sillfida u novom svetlu*, predgovor knjizi *Rethinking the Sylph*, Wesleyan University Press, 1997.

Jovanović, Milica, *Balet - Od igre do scenske umetnosti*, Clio, Beograd, 1999.

Nover, Žan-Žorž, *Pisma o plesu i baletu* (1760), D. Ilić, Beograd, 2011.

Paskevska, Anna, *Both Sides of the Mirror: the Science and Art of Ballet*, Dance Horizons Book, Princetone Book,1992.

Volynsky, Akim, *Ballet's Magic Kingdom-Selected Writings on Dance in Russia, 1911-1925*, Yale University Press, New Haven and London, 2008.

Kretanja, časopis za plesnu umetnost, br.12, 15/16, Hrvatski centar ITI, 2009.

Милан Буњевац

АНТИЧКИ МИТ И МОДЕРНА ДРАМА

Употреба мита у књижевним делима уопште, а у драмским посебно, доживела је неку врсту препорода у XX веку. Мишљење прилично распрострањено и углавном неоспоравано, засновано више на утиску него на чињеницама, колико тачно толико и погрешно.

Иако би се ова можда мало неочекивана изјава лако могла неком учинити неоправданом, произвољном, па донекле чак и неозбиљном, она ипак представља тек један у низу онеспокојавајућих парадокса с којима се неминовно суочава надобудни и безазлени истраживач чим одлучи да то буде, то јест да се не задовољава општим местима и непровереним очигледностима.

За објашњење, односно разрешење и обеснажење овог првог, привидног парадокса, један од вероватно најпогоднијих примера пружа француска драмска литература, али сва је прилика да аргументи и закључци вреде, *mutatis mutandis*, и за остале књижевности европског културног круга. Не мора се сматрати знаком неке изузетне начитаности ако некоме, у овом контексту, падну на памет имена Жида, Клодела, Аполинера, Коктоа, Жиродуа, Ануја или Сартра; нешто упућенији свакако неће пропустити да помену Ленормана, Жан-Пјера Жородуа, Маргарет Јурсенар и још неколицине других; али само ће потпуно неурачунљиви књишки мољац или – да се мало лепше изразим, а у ствари излази на исто – врло тврдоглав и упоран истраживач кога баш тај проблем посебно иритира бити у стању да копа по специјализованим библиографијама, централним каталозима великих библиотека и прашини јавних и приватних архива да би, на тренутак само, извукао из поштено заслуженог заборава десетине и десетине наслова дела трећеразредних писаца.

Ова градација је уједно и кључ загонетке, то јест објашњење оног привидног парадокса.

Није, наиме, ни у једном тренутку (упркос веома раширеном супротном мишљењу) пракса коришћења тема и мотива из античке митологије у драматуршке сврхе, после силне превласти у XVII и добрим делом XVIII века, била потпуно замрла. Међутим, њен релативни значај за историју књижевности и позоришта је временом знатно опао и нашао се у обрнутој сразмери с обимом продукције. Око две стотине дела с античком тематиком изведено је у париским позориштима током деветнаестог века који, иначе, не слови баш као изразито „митолошки", додуше не без разлога ако се има у виду шта је од свега тога до данас допрло и да за савремене генерације једва ако још помало нешто значи можда Офенбахова оперета *Лепа Јелена*. Што, мора се признати, представља прилично поразан податак о општем нивоу тог репертоара. У већем делу деветнаестог, па чак и на почетку двадесетог века, традиција и начин образовања између осталог су доприносили томе да малтене сваки иоле амбициознији гимназијски професор сматра својом светом дужношћу да остави потомству бар једно дело, по могућству драмско, написано по угледу на античке или класицистичке узоре, а то је у оба случаја подразумевало прибегавање тематици преузетој било из античке историје било из античке митологије. Чак је и једна наизглед тако периферна околност као што је реконструкција римског театра у Оранжу и његово оспособљавање за извођење позоришних представа, на самом почетку двадесетог века, пробудила безброј нереалних и нездравих списатељских амбиција. Ни поједини изданци парнасовске школе тешко да заврђују ишта бољу оцену, па ни они симболистичке, а да и не помињем дела која су починиле, на самом преласку из деветнаестог у двадесети век, присталице Мореасове Романске школе.

Укратко, у квантитативном погледу је мит у драми био и за последњих двеста година заступљен врло много и врло континуирано, али у квалитативном погледу врло неуједначено и скоковито. Током једног доста дугог и нипошто безначајног периода су за њим посезали махом писци из оне треће групе чија имена не само што нам не падају спонтано на ум него их, често и поред најбоље воље и упркос великом напору, не можемо ишчепркати из свог сећања. Можда једноставно зато што тамо никад нису ни била. Главни књижевноуметнички и позоришни токови су мит углавном заобилазили, најзначајнији стваоци чије деловање обележава једну епоху су га доиста прилично дуго или занемаривали или користили у својим мање успелим и мање познатим делима. Стога није нипошто неоправдан, мада не одговара у потпуности правом стању ствари, утисак о извесном буђењу интереса за мит у раздобљу између два светска рата, о некој врсти обнове једне старе и опробане али, бар наизглед, дуго запостављане и безмало заборављене драматуршке праксе. Јер је већина драмских дела с митолошком тематиком писаца из оне прве две групе у малопређашњој градацији написана и објављена или изведена управо у другој четвртини двадесетог столећа.

До оваквих или врло сличних закључака би се вероватно дошло, као што сам већ нагласио, и ако би се за предмет разматрања узеле и све остале књижевности европског културног круга. Наравно, под условом, који се овде прећутно и само привидно сматрао задовољеним, да се не поставља шкакљиво питање сагласности око тога шта је мит, ни око тога шта је употреба мита, посебно античког, у драмском делу. А то су управо питања која би можда било мудро али сигурно није могуће заобићи овом приликом. Њихово неизбежно постављање, међутим, повлачи и низ нових неугодних неспоразума, контрадикција и парадокса.

Сагласности око питања шта је заправо мит нема ни на емпиријском, а камоли на теоријском плану. Леви-Стросовом смелом тврђењу да је забуна немогућа и да је увек сваки мит перципиран као такав од стране било којег читаоца у било којем делу света мора се противставити Димезилово скрушено признање да ни после толиких година помног проучавања индоевропских митова није у стању да са сигурношћу разликује мит од приче. Димезилова опрезност је можда претерана, али је Леви-Стросово поуздање сасвим сигурно неоправдано. Препознавање мита није нипошто тако једноставна и неспорна ствар каквом би он хтео да је прикаже, а кад се у ово још уплете и питање

секундарне употребе мита у литератури, проблем постаје још знатно деликатнији.

У драмској књижевности постоје за то, додуше можда не нарочито познати, али врло карактеристични и необично поучни примери. Вероватно најчувенијим међу њима се може сматрати она анегдота о Елиоту и његовој *Коктел-партији*. Ником живом није падало ни на крај памети да доведе овај комад у везу с митом о Алкестиди све док сам аутор није открио пријатељима и критичарима како му је при писању као узор и полазна тачка послужио управо заплет Еурипидове трагедије.

И Велимир Лукић се у првом делу своје трагикомичне фарсе *Дуги живот краља Освалда* врло очигледно и без сумње врло свесно послужио схемом заплета прве половине Есхилове *Орестије* мада никакву експлицитну натукницу о томе није дао. Основна разлика између ова два примера је у томе што је у другом случају сличност са митском схемом уочљивија него у првом. Та готово узгредна и наизглед безазлена констатација је у ствари врло опака и од далекосежних последица јер релативизује целокупну проблематику, и то у два различита правца: с једне стране, поставља се врло неугодно питање који је то ступањ заједништва (и на којем нивоу општости), који је то степен сличности између античког мита и модерне драме неопходан и довољан да би њихово довођење у међусобну везу, у одсуству било каквог знака распознавања или бар наговештаја у том смислу, било оправдано и сврсисходно; с друге стране, још неугоднije питање ко је меродаван за интерпретацију тих евентуално ипак понуђених али недовољно јасних наговештаја или процењивање тог одсудног степена сличности. Најзад, шта се дешава кад било који од учесника у чину позоришне комуникације, из било којих разлога, не уочи дотичну сличност. А то се може догодити не само примаоцу поруке, то јест публици, као у случају *Коктел-партије*, него – ма колико то парадоксално изгледало – и пошиљаоцу поруке, то јест самом аутору.

Упустивши се, пре доста година, у нешто подробнију упоредну анализу Анујевих комада *Дивљакиња* и *Еуридика*, био сам, на своје немало изненађење, приморан да закључим како је први, иако потпуно лишен било какве алузије на антички мит, и по својој структури и по многим детаљима, много ближи причи о Орфеју и Еуридици него други који се на мит недвосмислено позива али га врло слободно третира. Овај однос је не само прошао потпуно неопажено како од стране публике тако и од критике него, да цела ствар буде још занимљивија, не постоји апсолутно никаква индиција да га је и сам Ануј био свестан. Поставља се, дакле, питање колико је уопште умесно расправљати у сличним случајевима о употреби митолошке теме ако она као таква не функционише у чину комуникације ни при одашиљању ни при пријему поруке.

Пример ових двеју Анујевих драма је занимљив и значајан и из једног другог разлога. Није нимало случајно што су у вези с *Коктел-партијом* и *Дугим животом краља Освалда* поменуте сасвим одређене античке трагедије, Еурипидова *Алкестида* и Есхилова трилогија, а не просто митови о Алкестиди и о Атридима. Сви смо, наиме, веома склони да готово редовно варијанту једног мита презентирану у неком великом делу античке литературе – без икаквог стварног основа, али под утиском зрачења тога дела и под пређутним изговором да нам његов општепризнати престиж служи као погодно покриће – сматрамо ако не једином а онда бар у неку руку главном или основном, иако је у ствари само најпознатија. Тако не само што бацамо у ничим заслужен засенак све остале варијанте него прилично успешно забашурујемо и саму чињеницу њиховог постојања. Мит о Орфеју и Еуридици није, међутим, доживео судбину привидног фиксирања у некој чувеној и сачуваној античкој трагедији те се на његовом примеру проблем варијаната, односно одсуства било каквог митолошког стандарда или норме, указује у свој својој оштрини. За потребе поменуте анализе, две Анујеве драме о којима је реч су поређене с неком врстом портрета-робота или заједничког именитеља свих познатих варијаната мита, што можда није најбоље, али вероватно није ни најгоре могуће решење. У позоришној пракси оно тешко да може заменити комуникацијску ефикасност једне варијанте актуелизоване у неком познатом књижевном делу и тим путем широко обзнањене, али је за потребе интертекстуалне анализе оно не само при-

хватљиво него и препоручљиво, а можда чак, строго узев, и једино исправно.

Ове доста сумарне опаске о варијантама, као и оне претходне о препознатљивости мита у драми, могле би нас лако навести на прилично суморне закључке будући да бацају сенку сумње на саму могућност расправљања о изабраном предмету који се у указује као пун контрадикција и малтене неухватљив. Готово би се рекло да је мит све и ништа. Бављење варијантама наводи на нелагодну помисао да је можда и сам мит… мит. Или, да се изразим нешто мало мање парадоксално и можда нешто мало јасније, да ни само постојање мита, схваћеног као кохерентна наративна и семантичка целина, није ништа друго до мит, у оном данас доста распрострањеном и претежно пејоративном значењу те речи. Или, једноставно, и још јасније, шарена лажа. С друге стране, овај занимљиви и само наизглед необични пример интертекстуалности двеју Анујевих драма као да даје за право онима који, попут Фраја, целокупну књижевност изводе из мита јер ствара утисак да – ако није зазорно парафразирати овде једну свима нам добро познату формулу – ко посегне за митом, имаће га, а ко не посегне, опет ће га имати. Кад се свему томе дода још и често помињана и тешко оспорива чињеница да је само један део, и то свакако не највећи, данашње позоришне публике у извесној мери, и то свакако скромној, обавештен о античком миту, онда се доиста чак и неумерено отпимистички настројеном истраживачу може учинити да је ситуација безнадежна и тотална конфузија неизбежна.

У ствари, пре би требало рећи – не презајући од новог парадокса кад већ досад нисмо на њима тврдичили – да је ситуација потпуно безизлазна и изузетно подстицајна. Наравно, парадокс је само привидан и није у предмету него, као и увек, у приступу, тачније у мешању различитих, често неусагласивих приступа. Ако се тексту мита приђе постулирајући неку његову затвореност или целовитост и стога могућност досезања некаквог његовог крајњег – или можда почетног, или можда основног, у сваком случају на неки начин дефинитивног смисла – разочарања и обесхрабрења су неминовна јер се полиморфност мита опире и најупорнијим настојањима те врсте. Али то је управо залог његове актуелности. Јер ако се, напротив, тексту мита приђе као отвореном, као сталном позиву на читање, као поруци или скупу порука у којима значење није дато једном за свагда него тек понуђено као скуп могућности које се увек наново остварују у интеракцији с читаоцем и његовим хоризонтом очекивања насељеним многим другим текстовима, онда се много штошта из основе мења и многа се питања или уопште не постављају или добијају доста једноставан одговор.

Немогућност откривања или утврђивања некакве дефинитивне верзије мита уопште не делује парализирајуће него, напротив, врло подстицајно јер допушта ступање у дијалошки однос текста драме са свим варијантама мита, управо као и са било којим другим текстом. Значење није ни у једном од уплетених текстова него у отвореним могућностима њихове интертекстуалне игре, а свако читање остварује само неке од тих могућности. У том светлу посматрано, питање препознавања односно непрепознавања мита као таквог од стране овог или оног учесника у чину позоришне комуникације није, додуше, ни депласирано ни безначајно, али је мање витално и мења свој смисао.

Интертекстуалност није, наравно, нека привилегија књижевности двадесетог века. Али једна од основних карактеристика те књижевности је управо свест о интертекстуалности (далеко од небулозног појма механичког „утицаја") и тематизовање њеног функционисања. Експлицитно призивање мита је само један од облика те свести и једна од употребљивих процедура те тематизације. Уколико публика, или један њен део, не препозна мит или га само делимично препозна, један нимало безначајан део могућности које порука нуди нећи бити остварен. Али и обрнуто – уколико публика, или један њен део, препозна или поверује да је препознала мит у једној савременој драми која се на њега не позива експлицитно, значење остварено том интертекстуалном игром је потпуно легитимно и пертинентно за дотично драмско дело, без обзира да ли га је аутор желео и предвидео или не.

Томислав Иричанин

НОРМАТИВНО-ДОГМАТСКА ДРАМСКА ФОРМА: КОРНЕЈ И РАСИН

Живели су у 17. веку за време владавине Луја XIV „Краља сунца“ а у филозофији је доминирао рационализам Рене Декарта, тако да су били типични представници духа своје епохе.

Класицистичка књижевност имала је своје норме и правила којих је песник морао да се придржава, а то је пре свега култ разума, љубав према отаџбини и краљу као врховном арбитру и носиоцу части и морала. И свако одступање од тих норми песник је био дужан да немилосрдно кажњава. То су личне страсти које воде у странпутицу и долазе у сукоб са општим добром. Зато је сукоб општег и посебног (државног и личног) главна окосница у структури драме Корнеја и Расина. Како успешно компоновати песничко дело, а посебно драму најпотпуније је изнео Н. Боало у стихованом трактату *О песничкој уметности*. Он, пре свега, истиче јасност и простоту изражавања, чистоту песничког језика, да би мисао била разумљива. Не може се бити ни добар драмски писац без богатства језика и лепоте песничког израза. Он схвата да су страсти, које живе у човеку комплексне и замршене, често погубне, али је песник дужан да их рационално анализира и на крају донесе правилан закључак. Јер ма колико емоције биле снажно приказане и чак изазивале сузе, оне неће имати ефекта код гледалаца, ако на крају не постоји пишчева рационална порука у смислу племенитог идеала. А што се тиче композиције трагедије Боало се углавном ослања на Аристотелов модел. Интрига мора да има почетак, развитак и крај. Јединство радње има приоритет, али и места и времена. Боало уводи и јединство тона, што до тада није постојало, да би се постигао јак емоционални утисак. Све су ово предуслови да би трагедија могла уопште да егзистира као уметничка творевина и он догматски инсистира на томе.

Корнеј и Расин су се доследно придржавали ових правила, али би понекад и делимично одступали, уколико би то захтевала шира идејна замисао што ћемо показати приликом анализе конкретних драмских текстова.

По мишљењу критике Корнеј је врхунац песничког драмског умећа постигао у трагедијама *Хорације* и *Сид*, прва из историје Рима, а друга из историје Шпаније, у време Реконкисте, вишевековне ослободилачке борбе Шпанаца са Маврима.

Трагедија *Хорације* је пример доследног поштовања класицистичког принципа општег и посебног, где опште представља част и достојанство државе и монарха, а посебно индивидуалне склоности и страсти. Сиже је заснован на једном запису историчара Тита Ливија о сукобу и борби за првенство латинских градова Рима и Албе, ко ће заповедати, а ко бити послушник. И на том материјалу Корнеј гради структуру своје трагедије. Договор је био да се победник реши двобојем три најхрабрија војника и са једне и са друге стране. Са стране Рима то су били браћа Хорацији, а са стране Албе, браћа Куриацији. И то би била окосница структуре. Али, у такав сиже Корнеј уводи један парадоксални моменат, а то је да су браћа повезана родбинским везама, јер је жена Хорација сестра Куриација, а његова сестра Камила, вереница једног од Куриација, и то ствара глобалну метафору целокупне структуре. На овај начин види се да Корнеју није био само циљ да спроведе идеју сукоба општег и посебног, већ да покаже како се у ликовима психолошки одражава та колизија и како разгорева емоције доводећи их до врхунца и најзад до трагичног завршетка. Све то чини да би у публици изазвао саосећање према онима који пате и страдају, али и да спроведе рационалну идеју у духу класицизма, да је служење општем добру дужност и обавеза сваког грађанина.

Корнеј ће са великим умећем, психолошки убедљиво и динамично развијати ту колизију општег (служења домовини и одбране части и достојанства рода) и посебног (личне страсти и емоције) и непрекидно показивати да је херојско само оно што је опште а да је оно што је лично достојно презрења. То никако не значи да Корнеј личне страсти дефинише као негативне. Он чак показује извесно разумевање за њих, јер то су страсти, које су саставни делови људске природе, он их поштује, али не одобрава. Оне морају да буду рационално контролисане и потчињене општем интересу. Јер узвишено је само оно што је херојско и само то треба славити, док су емоције слабост људске природе. Корнеј ће оваква размишљања варирати у низу дијалошко-монолошких партија буквално од почетка до краја трагедије. Корнеј ће са великом драмском снагом током развоја догађаја развијати у ликовима ту колизију општег и посебног да би на крају, у расплету, све резултирало убиством сестре Камиле од стране брата, хероја, који је сестру прогласио за издајника, јер је волела непријатеља отаџбине. Пети чин је епилог драме у коме треба да се донесе суд, да ли је поступак хероја патриотски чин или злочин и у томе пресудну реч треба да има цар. Валерије, врли грађанин Рима, који је волео Камилу, тражи од цара најтежу казну, јер иако херој, кривац је и грешник, јер „иако се слави као херој треба да умре као кривац" закључује он. Отац Хорације, поносан на сина хероја, бескрајно је тужан због убиства ћерке. Ипак ће се супротставити Валерију, јер све што је учињено за отаџбину захтева само славу и хвалу, а никако одмазду. Цар саосећа са старим оцем, јер је син учинио ужасно дело, а и природа и бог осуђују сваки злочин, али се све мора посматрати шире у контексту оних заслуга и херојских дела учињених за цара и отаџбину. И зато на крају свог говора кличе: „Живи херојu, живи, ти си заслужио опроштај, јер у светлости твојих победа бледи сваки злочин". У завршној слици писац ће дати реч и хероју. Он прихвата и најтежу казну као поданик цара, али жели да казна буде по закону и да не укаља његову част. Ни речи кајања за убиство сестре.

Сви ликови у трагедији су снажни и целовити карактери. Чак и жена Сабина одлучно захтева од мужа да је убије као што је учинио са сестром, јер не може да поднесе душевне муке због те смрти. Женски ликови су мекши и осећајнији, док су мушки груби, чак сурови, али писац сматра да тако треба да буде, јер су то одлике хероја и борца.

Глобална метафора ове трагедије је да је дужност и обавеза сваког грађанина да брани част и достојанство отаџбине и да је свака жртва мала када је то у питању. Па ипак, кроз читаву структуру провлачи се мисао да је то мукотрпан процес, јер човек као индивидуално људско биће поседује емоције којих се тешко лишава и које га често воде у странпутицу.

У трагедији *Сид* још компликованији је и нерешивији тај конфликт личног и општег начела. Садржај је следећи: Родриго воли прелепу Химену и све је спремно да дође до вечног споја и брачне среће. Али дешава се нешто неочекивано. Отац Химене, гроф Го-

мес ошамари Родриговог оца, јер је овај претходно у разговору, рекао како цар сумња у његову част и зато га не уважава. Дон Дијего, стар и немоћан, нема снаге да се супротстави грофу путем оружја и тражи од сина Родрига да га освети, убије га и спере срамоту породичног рода. Родриго је у ужасним мукама, колеба се, не може да отрпи породичну срамоту, али ни да угуши љубав према вољеној Химени. У монологу, на крају првог чина, он излива сву своју муку, горчину и колебање између части и љубави: „У мени је стално рат, моја љубав и част су у непомирљивој борби... Ма шта изабрао мојим мукама нема краја... Зар могу да не усмртим безбожника, зар да убијем оца моје Химене, боље је да нисам жив. Ако се осветим, стећићу њен гнев, ако се не осветим, њено презреће." И у таквим душевним мукама и колебањима живи овај карактер током читавог развоја сижеа. Родриго се ипак одлучује да брани породичну част, изазива грофа на двобој и убија га. То ужасава Химену, доводи је до стања лудила и тражи од краља да казни убицу смрћу. Краљ разумно и родитељски смирује Химену истичући његове велике заслуге у одбрани отаџбине. То не смирује Химену, она упорно тражи најстрожу казну, иако не може да савлада љубавну страст према Родригу. И у току читавог развоја сижеа у њој ће се борити те две страсти у којој ће преовлађивати час једна, час друга страст, час љубав, час мржња. И управо је глобална метафора читаве структуре то унутрашње преживљавање, ти психолошки грчеви, та борба са самим собом ова два главна лика. Писац је до крајњег степена драматизма, до пароксизма бола, довео унутрашњу психолошку драму заљубљеног пара, јер ни један, ни други не могу у себи да разреше ту мучну дилему. Управо видимо да писац не може психолошки да разреши ту душевну драму, тај сукоб дужности и љубави унутар главних ликова и зато прибегава спољним средствима. Краљ проблем решава тако што Родрига шаље у бој да својим подвизима врати љубав Химене, а њој да чека и буде стрпљива јер само време може да излечи патње, што оба љубавника прихватају. Иако је завршетак трагедије психолошки неубедљив, он потврђује класицистичко правило: победу разума над осећањима.

Критика је са неодобравањем примила овакав завршетак, и имала низ критичких примедби. Умешала се и Академија на челу са кардиналом Ришељеом и изнела своје „званично мишљење". Највише недоумица изазвао је лик Химене. Она никако није смела да одустане од освете и пристане да се уда за човека, који јој је убио оца, ако има иоле части и морала. Родриго пак, не сме ни да воли, ни да жени, такву порочну особу. На тај начин и сам сиже трагедије је сумњивог карактера. Јер је трагедија дужна да кажњава порок, а награђује врлину, што овде није случај. Писац је погрешио што је направио компромис између порочних страсти и осећања дужности и части и тако створио смутњу у душама гледалаца. Очигледно је да је Академицима највише засметало што је сиже трагедије био заснован на емоцијама и душевним патњама заљубљеног пара, а недостајала је осуда таквих емоција. Академици нису у принципу против емоција и страсти, али се мора знати шта је у животу човека примарно, а то је осећање дужности и части. И најзад, драма је дужна да доноси корист, тј. слави оно што је позитивно, а негира негативно. Видимо да су Академици своју критику заснивали на моралистичким принципима. И шире гледано, нису узимали у обзир људску природу. Корнеј, пак, читаву метафорику трагедије заснива на љубавној страсти два заљубљена бића и показује како у човеку живе и преплићу се разна противуречна осећања, љубав и мржња, патња и бол, освета и опроштај, итд. и да је то немогуће рационално контролисати. У томе је близак нашем времену, психологији несвесног што непрекидно истражује психоанализа. Човек је биће са више слојева свести у коме подсвесно има важну улогу у формирању карактера и дефиницији понашања.

После Корнеја долази Расин, други велики писац трагедија француског класицизма. И он ће се као Корнеј придржавати основног начела, сукоба разума и страсти, осећања и дужности. Али, док Корнејеви јунаци, снагом разумне воље савладавају порочне страсти, то није случај са Расиновим ликовима. Страсти у Расиновим ликовима су ирационалне, неухватљиве, дубоко уткане у подсвесне токове људске психе и доводе их до трагичног краја. Већ у једној од

првих великих трагедија *Андромахи* испољиће се све ове карактеристике. Цар Пир, Ахилов син, воли Хекторову удовицу. Андромаху која је у његовом ропству. Она одбија његову љубав, јер не може да припадне некоме ко је непријатељ њеног народа. Пир хоће своју намеру да оствари насилним путем претећи да ће јој убити сина ако не пристане, па чак заратити и са дојучерашњим савезницима. Андромаха је у великим мукама, и привидно прихвата понуду, али решена да после венчања изврши самоубиство. И то би била прва линија радње, везана за цара Пира. Наиме, на двору се налази Хермиона, девојка, коју је он ту довео са намером да се њом ожени. Али, превелика страст према Андромахи, мења његову одлуку и он према њој постаје потпуно равнодушан. Кад она схвати да је одбачена, пламти љубомором и спрема освету. Наговори Ореста, доброг младића, који је искрено и несебично воли, да изврши дело убиства и он то чини у цркви, у моменту венчања Пира и Андромахе. Сада Хермиона тугује, проклиње Ореста да је извршио подло убиство назива га чудовиштем и убија се над телом мртвог Пира. Орест, оптерећен кривицом убице, полуди. И у оваквом колоплету порочних и мрачних страсти развија се глобална метафора целокупног сижеа и идејне замисли. У животу остаје само Андромаха, јер је једино она израз рационалне идеје добра.

Као што видимо ова трагедија је друкчије грађена, него што је то код Корнеја. Док Корнеј структуру гради на директном сукобу осећања и дужности, дотле Расин акценат ставља на анализу страсти показујући како претеране и неразумне страсти воде у злочин док врлина тријумфује, па тако и оплемењује. Расин ће овај естетички и драматуршки принцип примењивати у свим трагедијама изузев у *Берениции*, у којој ће анализа страсти бити мање драматична, смиренија, без трагичног краја, као што ће сукоб дужности и осећања добити шири контекст мушко-женских односа.

Песник ће структуру трагедије и метафорику сижеа концентрисати на само два главна лика, римског цара Тита и палестинску краљицу Беренику, који бескрајно воле један другог. У радњу је укључен и трећи лик за кога можемо да кажемо да игра важну улогу у развоју сижеа. То је Антиох, краљ Комагене, Титов пријатељ и веран пратилац Беренике, тајно заљубљен у њу. Антиох је спона између Тита и Беренике коме они поверавају своја осећања. Писац вешто заплиће и расплиће разна емотивна стања ова три лика у зависности од ситуације у којој се налазе. Береника је дошла из Палестине на римски двор, јер воли Тита и жели да се уда за њега и ту постане царица. И Тит такође силно воли Беренику и жели исто што и она. Али, томе се противе сенат и народ, јер не желе странкињу као царицу. И у томе је кључни заплет трагедије. Одлуку треба да донесе цар Тит. Али, он се колеба између дужности према народу и држави и осећања љубави које га раздире. Тит ће се ипак одлучити да предност да дужности и обавези према народу и жртвовати лична осећања. Иако дубоко пати због тога и своју патњу износи Береници, он је приморава да напусти Рим, јер њен останак ствара немир и незадовољство у народу, а он је немоћан да то спречи. Береника почиње да сумња у искреност и величину његове љубави и заузима енергичан став. Сматра да је слабић када жртвује нешто тако велико зарад нечега мање вредног. Овде Расин улази у комплексну психолошку анализу жене и мушкарца и показује како је тај однос неухватљив и рационално необјашњив. Јер у тим лирским исповестима и једног и другог постоје, рекао бих, два слоја. Први би био онај спољни, рационалан, у коме се Тит испољава као мекушац и слабић, а Береника као далеко трезвенија особа, психолошки чврша и стабилнија, и онај унутрашњи, дубински, у коме се преплићу најразноврснија осећања у љубавним односима, од присности до одбојности, чак свирепости. То се нарочито запажа у исповестима Беренике. Береника се овде испољава не само као осећајна, верна и привржена, већ и као психолошки зрела и стабилна личност која у интелектуалном смислу превазилази све друге и то не само у емотивним односима, него и шире, политичким, државним. Јер, када Береника каже да у Титу није тражила ни величину Рима, ни Цезара, већ само љубав, искрену и верну, или када на урлике и радост гомиле због њеног одласка реагује тако што показује уврређеност као обичан грађанин Рима и зато жели да га што пре напусти, то само показује духовну

и интелектуалну надмоћност над осталима. И у том односу индивидуалног (Береника) и општег (гомила) песник показује симпатију за индивидуално. И то не за ма какво индивидуално, већ за оно поетско, лирско, хумано и племенито, и због тога је нама драг и близак. Можемо слободно да кажемо да је лик Беренике симбол праве љубави, засноване на топлини, нежности и оданости, али и на разумној и интелигентној процени мушко-женских односа. И оно што још више краси и уздиже овај лик, то је не само што она разуме да је Тит слабић и да зато не може да се одупре тако моћној сили као што су држава и гомила, већ јој је због тога и милији, па зато и каже да ће му остати верна до краја живота и покоравати се његовим наредбама. У том завршном монологу Беренике, песник показује читав спектар разноврсних осећања у једном карактеру као што су одлучност и непоколебљива воља, али и верност љубави, доброти и нежности. У јединственом сижеу ове трагедије Расин је дао синтезу низа метафоричких асоцијација на мушко женске односе и, условно речено, на целокупан људски живот.

У трагедији *Митридат* Расин се бави психологијом једног пораженог тиранина. У Митридату колају многе противуречне страсти. Он воли лепу и младу Мониму, коју је наменио себи за жену, али њу воле и оба његова сина из различитих бракова, и он пламти љубомором. Пошто Монима не прихвата његову љубав, он сумња да она воли једног од синова и претварањем и вештом игром речи успева да сазна поразну чињеницу да она воли онога који му је привржен, супротставља се непријатељу (Риму) и жели да му поврати стару славу и моћ. Други син га издаје, јер прелази на страну Рима. Митридат је у великим душевним мукама, али задовољење налази у томе што родољубиви син, заједно са њим, храбро одбија све веће насртаје Римљана, да би у тим борбама био тешко рањен. На издисају благосиља доброг сина, родољуба и његов брак са Монимом, а рђавог, издајника, проклиње.

У овој трагедији Митридат је симбол храброг и слободољубивог ратника, али и носилац многих порочних страсти као што су: љубомора, насиље, неискреност, превртљивост, итд. због којих и губи битку са животом. Расин спроводи идеју да прави вођа, поред храбрости и слободољубља, мора да поседује и друге врлине, а то је пре свега одрицање од порочних страсти. Песник управо и показује у трагедији, а то је глобална метафора сижеа, како то није лак процес, јер у човеку као људском бићу живе нагони, који га вуку назад, као и изазови ван њега, али мудар владар то мора да савлада снагом рационалне логике што Митридат схвата и чини тек на крају живота. И овде, као и у *Андромахи*, главни јунак трпи пораз због претераних и недозвољених страсти. Видимо, да се и ова трагедија завршава тако што главни јунак трпи пораз и покорава се судбини, док Корнејеви јунаци увек излазе као победници. Али, оно по чему је и овде Расин препознатљив, то је та поетски танана и психолошки изнијансирана анализа противуречних емоција у људском карактеру.

И најзад *Федра*, круна Расиновог песничког и драмског мајсторства. Песник је успео да у унутрашњој драми лепе краљице, несрећно заљубљене у пасторка, сажме целокупну метафорику сижеа. Трагедија пламти драмском тензијом од почетка до краја, згушњава се из реплике у реплику да би достигла кулминацију у Федрином самоубиству. Структура је изливена из једног комада и синтетички се држи на необузданој страсти. Она повезује све ликове у заједнички чвор и сви су увучени у драму. Ево, како то изгледа у садржају. Већ у првим стиховима у којима син Хиполит испољава узнемиреност због недоласка оца и зато жели да оде из родитељског дома, Расин наговештава трагедију. Следе Федрина мучна преживљавања и исповести дружбеници о љубави према Хиполиту као и извештај гласника да цар Тезеј није жив. Свесна је тога да је њена љубав грешна и да је води у пропаст, јер царица мора да буде узорна жена и мајка, али не може да обузда страст, која је стално мучи, и када чује да се цар Тезеј неће никада вратити, она одлучује да се повери Хиполиту и у дну душе верује да ће њена љубав бити прихваћена. Хиполит се, међутим, гража и на саму помисао да оскрнави родитељски дом, одбија са гнушањем, и каже да има девојку којој припада. Сада Федра пламти љубомором, јер то није очекивала и спремна је на освету. Њена дружбеница Емина, у жељи да спасе вољену царицу,

оклевета код Тезеја, који је био жив и у међувремену се вратио, сина Хиполита, да је он тај неверник, који је издао оца и престо. Цар у то поверује и отера сина од куће који негде на путу губи живот. Хиполит, какав је био чедан и поносан, није био у стању да оцу саопшти праву истину из пијетета према њему, али и да би се одржала светост круне и чистота брачне постеље. У завршној слици када саветник исприча Тезеју како је завршио његов син, цар почиње да сумња у истинитост клевете, мисли да је пренаглио, и да сноси кривицу за његову смрт, али и да је у све умешана зла судбина. У том тренутку долази Федра и признаје цару да је она крива за све, и да је његов син чист и невин, и после тога пада мртва.

Као што сам напред нагласио, читава метафорика сижеа држи се на необузданој страсти царице Федре с којом су повезане све личности. Нема спољних чинилаца који усложњавају и покрећу збивања као у *Андромахи* и *Береници*. Драма иде у дубину и психолошки разара све ликове. Не само Федра, сви су обузети неким осећањем немира и кривице. Писац хоће да покаже да се код таквих силних страсти распадају све моралне норме, све креће према злочину. Расин је до белог усијања подигао ту необуздану индивидуалну страст и њену рушилачку снагу по људски живот.

Француски романтичар Шатобријан у књизи *Геније хришћанства* наводи монолог из *Федре* у којој краљица за почињени грех осуђује себе и износи паклена осећања која је прожимају као што су: љубомора, освета, обмана, родоскрвнуће и др. и све то назива злочином. На овај начин Расин показује да у човеку не живи једно осећање, већ да из једног проистиче и низ других, који се мешају, стварају невиђене муке и доводе до психолошког колапса. Необуздане и наопаке страсти уништавају не само појединца као носиоца страсти, већ стварају хаос у међуљудским односима и воде у колективну трагедију. Кајање и самоубиство Федре је једини начин да се у друштву дође до хармоније и искупљења. По Расину мрачне силе у човеку, када се покрену, руше колективну свест, која тежи добру, и доводе до универзалне трагедије.

Доцније друштвене и културне формације као што је епоха Просвећености (18. век) и Романтизам (19. век) нису прихватиле нормативну естетику класицизма. Одбацивали су свака правила, јер она ограничавају индивидуалну и грађанску слободу пошто трагедија припада свим грађанима, а не само аристократији (просветитељи), док су романтичари истицали машту као стваралачки императив што није могуће ако постоје ма каква ограничења. Волтер је чак покушао да уђе у саму структуру трагедије тврдећи да је радња поједностављена и састоји се само од низа разговора повезаних љубавном интригом, као и да поетски језик и стих, ма колико лепо звучао и био узвишен, не одговара реалности и није природан. Мадам де Стал (теоретичарка романтизма) је писала да управо због тога што се песник везивао за аристократско осећање части и самог монарха који су прописивали одређена правила понашања, дело није могло да достигне ону филозофску дубину што је у природи ствари сваког великог остварења. Но, и поред тога што су овакве тврдње биле у основи тачне, Корнеј и Расин су успели да покажу да је човек биће емоција и страсти као и његову зависност од спољних околности као што су част и дужност, што ће бити карактеристика и доцнијих епоха. По мишљењу ова два писца човек је подложан слабостима и зато мора да се уклопи у одређене друштвене норме и правила, а ако то не успе због претераних индивидуалних жеља и страсти, долази до личне трагедије па и злочина. А за њих је морално само оно што је обавезујуће, а то су пре свега част и дужност према отаџбини и монарху. Њихов је закључак да човек мора да савлада снагом рационалне логике, све те страсти, било добре или лоше, у интересу виших идеала и циљева. И управо тај мукотрпан процес који се води у човеку (сукоб личног и општег) писци су анализирали са великом психолошком снагом и дубином. С друге стране као хуманисти показали су саосећање према жртвама и осуђивали свако насиље. И у томе је њихов велики допринос развоју драмске уметности, као и хуманизацији човечанства.

(Из рукописа „Драма као метафора“)

СУДБИНА КОЈА ТРАЈЕ

Трибина поводом 50 година забране представе „Кад су цветале тикве“

Учествују
Драгослав Михаиловић
Др Јелена Перић
Срђан Вучинић
Др Зоран Т. Јовановић
Боро Драшковић

Разговор води
Радомир Путник

Музеј позоришне уметности Србије,
2. децембар 2019.

РАДОМИР ПУТНИК: Пола века је прошло од када је представа *Кад су цветале тикве* Југословенског драмског позоришта у режији Боре Драшковића, писца Драгослава Михаиловића забрањена. Ето парадокса, она као забрањена представа слови у историји српског позоришта као много присутнија од многих које су извођене у минулом периоду од 50 година. Због чега? Због тога што је померила границе изражавања и позоришног и естетичког и политичког и што је, такође, испровоцирала на одређен начин, рекао бих позитиван, промене у позоришном животу Србије. Истини за вољу није то прва забрањена представа у историји позоришта. Подсетићу вас да је забрана позоришних представа било од времена Перикла до данас. Перикле је послао Есхила у изгон, у прогон зато што се Есхил дрзнуо да каже: „Треба поштовати шта кажу богови, а не шта кажу владари“. И ето шифре, која омогућава да тумачимо такву ситуацију, када год режим дође у сукоб са уметношћу, режим који има једну једину идеју, а идеја је да опстане на власти, чини све да би опстао на власти, па тим поводом кажњава све оне који ту његову шансу умањују или желе да је искорене. Песник Овидије је био послат у изгнанство, на Понт - Иво Андрић је написао сјајне песме у прози *Ex Ponto*, *Са Понта*, стављајући се у улогу изгнаног песника - а Овидије је умро на Понту, јер и они који су дошли после Августа нису дозволили да се врати. Шта хоћу да кажем? Од кад постоји позориште на тлу Европе, то је једно 25 векова, оно је субверзивно у односу на владајући режим, и то тако и треба да буде. Тако је било и код нас. Ја се сада враћам у историју српског позоришта, враћам се на Стерију и на његову драму или комедију *Родољупци* која је писана поводом догађаја 1848. године. Тај рукопис је остао у кући Поповића у Вршцу, код Ђоке Поповића брата Јовановог.

Ђорђе је наследио и трговину и рукописе и текст *Родољубаца* дао на чување Матици српској. Треба рећи, најзначајнији Срби из културе и уметности тог доба били су у Новом Саду и припадали су вођству Матице Српске. То је било већ време када је Текелија умро и када су личности од личног и уметничког интегритета преузеле Матицу. Све до почетка 20 века, дакле више од 50 година од како су написани, *Родољупци* нису били приказани, а и тада су изведени у Народном позоришту у Београду под условом да Јован Скерлић одржи уводну реч пре представе – тада се то звало конференција - и да објасни гледаоцима да то што ће видети не умањује племените тежње Срба ка ослобођењу од Аустроугара и од Мађара, као и да гледаоци треба да схвате да драма има право да хипертрофирајући, увеличавајући неподопштине оних који су на власти критички проговори о њима. Дакле, у историји српског позоришта *Родољупце* бележимо као једну од тих „непријатних" драма, чија је судбина да ретко буду приказиване. Није она прва у том низу. Прва „непријатна" драма је *Смрт Уроша Петог* од Стефана Стефановића зато што је овај даровити писац приговорио одређеним личностима у високој хијерархији Српске православне цркве, као што је и Лаза Костић нешто касније у трагедији *Пера Сегединац* исто то урадио. Српска црква је реаговала и до дана данашњег можете на прсте једне руке набројати извођења драме *Пере Сегединца* у српским позориштима, то је једно 120 година. Мислим да није било више од пет извођења. Театролог Зоран Т. Јовановић зна то боље од мене али ту ће се сложити са мном. То је једна од непријатних драма. Срби не воле непријатне драме. Шта то значи непријатна драма? Непријатна драма је свака која доводи у питање националну митоманију, национални его и једну лажну слику о себи коју је створила идеологија коју данас праве медији и тако даље. У низ тих непријатних драма убрајам, после *Родољубаца*, и *Ружење народа у два дела* Слободана Селенића, и ту листу за сада завршавам са комедијом Виде Огњеновић *Је ли било кнежеве вечере*. Све су то драме и комади који се обарају на националну митоманију. Реч је, дакле, о комадима који су забрањивани или из политичких разлога, или пак зато што су се супротставили идиличној слици о националним вредностима. Мислим да те драме нуде једну врст хируршког реза где треба, како каже наш народ, на љуту рану ставити љуту траву. Позориште је увек било у Срба мало напредније, мало авангардније, од опште климе и од режима, било који да је режим у питању. После Другог светског рата у Србији је било више забрањених представа, али се морају издвојити три, које су веома утицале не само на развој позоришне уметности, већ и на друштвени и политички живот. Реч је о забрани представе Семјуела Бекета *Чекајући Годоа*, у режији Василија Поповића у Савременом позоришту на Црвеном крсту; потом долази представа *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића у режији Боре Драшковића у Југословенском драмском позоришту; а потом после неколико година забрана представе *Голубњача*, Јована Радуловића, у режији Дејана Мијача у Српском народном позоришту. Било је и превентивних забрана представа пре него што је изведена премијера, али видим да сам одужио па ћу реч дати докторки Јелени Перић, историчарки драмске књижевности, која се посебно бави истраживањем дела академика Драгослава Михаиловића и Јелена ће нам објаснити, како се то „српски" каже, background, основу и услове у којима је настала представа *Кад су цветале тикве*.

ЈЕЛЕНА ПЕРИЋ: Добро вече свима. Мој први сусрет са овом књигом, а касније и са драмом десио се, сада то могу да кажем на моју велику срећу, касније, значи у неком каснијем добу, а не током средњошколских дана. Моја генерација није имала у школском програму овај роман за обавезну школску лектиру и без обзира што ова књига постоји у нашој породичној библиотеци ја сам је некако заобилазила из мени до дан данас непознатих разлога. На четвртој години студија српске књижевности добили смо списак литературе и лектире, те је тако дошао ред и на *Тикве*. Књигу сам прочитала у даху, жаргонски речено буквално сам је прогутала за једно вече. Знате када кажу да књига може да вас закуца, е то се десило управо са овом књигом. Смењивале су се емоције; од суза, љутње због тога што се баш све то дешава главном јунаку, одушевљења стилом писања. Једноставно када

читате роман ви имате и слике у глави и просто доживљавате то као филм и као представу. Не знајући да постоји драма, питала сам се зашто неко не би урадио драматизацију јер би то било одлично, прихватљиво и млађим генерацијама, чак и средњошколцима који би гледајући такву представу схватили колика је чар театра и изговорене речи на сцени. Имала сам већ неку своју личну поделу ко би био одличан за коју улогу и како би се смењивале сцене. Сцене се брзо смењују у роману, касније и у драми, дијалози су одлични, и то је била та прва импресија након прочитане књиге.

Када сам дошла на консултације, код свог тадашњег професора и ментора, како бисмо се договорили о теми дипломског рада, предложила сам *Тикве* и договорили смо се да то буде тема о трагичном јунаку. У том тренутку ја и даље не знам да постоји драма, и тек накнадно, истражујући литературу потребну за дипломски рад сазнајем да постоји драма која је била забрањена. Сама та чињеница да је дело било забрањено, готово заборављено као драмски текст мене је још више заинтригирала, па сам тако и започела своје истраживање о *Тиквама* и њиховој забрани. Убрзо сам и замолила да се моја тема промени и да се тако промењена односи на трагичног јунака не само у роману већ и у драми. Одговор мог професора (ментора) био је не. Није био рад да се пише о драми, и није му било јасно зашто толико инсистирам на драми. Био је прилично упоран да се то заобиђе, а ја сам била још упорнија да се мој дипломски рад тиче и драме и драматизације. Успела сам да истерам своје, признајем да сам била и досадна и донекле безобразна у тој својој намери и тада, с пролећа 2007. године започиње моје истраживање. Оно је касније настављено и проширено на целокупно драмско стваралаштво господина Драгослава Михаиловића, касније је из тог истраживања настао и мој магистарски рад, а ускоро ће се појавити и књига која се бави темом политичког позоришта у драмама Драгослава Михаиловића.

Сад говоримо о самој драматизацији. Кажу да је редак случај да је аутор и романа и драме исти човек. Господин Драгослав Михаиловић је урадио драматизацију практично као да читате роман. Неки делови су дописани, епилог је дописан, као и увод, дописани су делови сновиђења главног јунака и једноставно уметнуте су сцене када јунак Љуба Шампион, односно Љуба Врапче, заједно са Драганчетом објашњава које су се то ствари издешавале како би могло да се споји оно што је било у прошлости и оно што је сада.

После великог успеха романа *Кад су цветале тикве*, аутор је по истим мотивима и под истим насловом написао и драму у два чина са епилогом. Реч је о творевини која превазилази појам драматизације, дакле о самосталном драмском књижевном делу. И ако је роман техником био ближи филму него позоришту захваљујући својим драмским особинама роман је дао писцу могућност да оствари и успешно драмско дело. Роман је објављен 1968. а драматизација се појавила 1969. године. О настанку драматизације Михаиловић је навео: „У почетку нисам хтео то да радим. Требало је драматизацију да ради Борислав Михајловић Михиз и понуди Народном позоришту. Када је то дошло у Народно позориште Михиз је одустао јер је имао неке лоше успомене у односу на њега. Изгледа да је после тога и Народно позориште одустало па је роман дошао код Мире Траиловић у Атеље 212 где је провео извесно време - 2,3,4 месеца. Михиз је дефинитивно одустао, а ја још нисам пристао, при чему смо Боро Драшковић, који је од почетка предвиђен за редитеља и ја потајно навијали да пређе у Југословенско драмско које се такође интересовало. Бојан Ступица је најзад успео да ишчупа пројекат од Мире Траиловић и пребаци у Југословенско драмско позориште па је наравно било понуђено да Боро и ја то урадимо".

Представа је постављена у хиперреалистичком проседеу који је у то време за писца као што је Едвард Бонд био изузетно популаран, са ониричким елементима који описују Љубу у Шведској, као и његову преписку са познаницима када сазнаје нове податке о силовању своје сестре Душице, што представља одступање од жанра. Основна обележја остала су у драми неугрожена; робусна убојитост и носталгично треперење, а разгранало се неколико само овлашно повучених линија заплета и оживело неколико тек

наговештених ликова. Монолошки делови решени су најједноставније, преписани су из књиге, без општих дидаскалија, а из промена учињених из драматуршких разлога издваја се епилог који се не ослања на било који призор из романа. Драматуршки сврсисходно и надахнуто Михаиловић је дописао неку врсту сновиђења главног јунака којим се целини даје заокружена и уметнички веродостојна поента. Као тужан резиме сопственог живота пред Љубом се појављују духови свих оних који су страдали или умрли до 1967. године. Такав расплет као и неколико призора где се тридесетседмогодишњи Љуба Врапче јавља као коментатор догађаја у којима је учествовао као двадесетогодишњак нису писани по правилима класичне драматургије али у свом контексту веома добро функционишу. Израженом тежњом да најзначајнија тематска места своје прозне структуре не постоје пригушено већ у пуној светлости и акцији дешавања у снажном драматичном сукобу међу актерима, Михаиловић је свој роман успео да приближи драми. Због краткоће сцена и сталног мењања места из сцене у сцену ствара се утисак трајања. У сфери међусобних односа настала је драма, а драматичност се родила из односа међу лицима чија је родбинска или пријатељска повезаност снажно обојила те односе. Догађаји у драми следују као последица претходних, било по нужности, било по вероватноћи. Временски поредак и каузални поредак тесно су међусобно повезани. У томе лежи велика разлика да ли се нешто догађа због нечег или после нечег другог. Друга узајамна повезаност не постоји.

Оно што је интересантно јесте да је управо због реченице „Они су гори него Немци" представа наишла на негодовање тадашњег политичког режима. Интересантно је да та реченица постоји и у роману, али када се реченица изговори на сцени она просто звучи другачије. Није исто када читате роман и када тај роман некоме препоручите и наравно није исто када уђете у позоришну салу, светла се угасе и ви гледате представу и неко вам са сцене говори оно што ви већ знате или о чему сте начули. Многи од вас знају боље од мене, јер су били сведоци тога времена, да је Голи оток много година, тачније деценија, био забрањена тема. О томе се или није говорило или се шапутало, прећуткивало и те информације које постоје биле су сведене на минимум. И дан данас када се ова књига, а то знам од својих колега који су професори књижевности, када се ова књига тумачи у школама просто се тај део о Информбироу прескаче. Љуба је урадио то што је урадио, убио је Апаша, побегао је за Шведску али нигде се не наводи шта стоји иза свега тога и шта је навело Љубу да мора да свети сестру и зашто је Љуба отишао на одслужење војног рока који је трајао три године. И оно што је интересантно што у односу на роман главног антагонисту немате више у лику Апаша, него је то пуковник Удбе Стари Перишић и управо су то, у ствари, делови драме који су дописани и који чине центар тог сукоба између главног јунака и Старог Перишића. Ту долази до заплета и то је оно што је на сцени изазвало реакцију у публици. Иначе Љуба је грађен као лик који је по основама Аристотелове теорије трагедије. Он као трагични јунак поседује све оно што треба да садржи драмски јунак. Љуба је трагични јунак и Љуба је кривац без кривице, и када читате ову драму имате утисак као да читате античку трагедију. Дешавају се ствари на које главни јунак не може да утиче, не уплићу се богови са Олимпа, али су ту богови Централног комитета, симболично представљени као пуковник Удбе, односно као власт, и једноставно имате јунака који мора да бежи, који мора да промени свој живот, и који се нада да ће време да изнедри неку катарзу, да ће се неке ствари десити, да ће се он можда некада вратити на свој Душановац. Пита се да ли сте скоро били на Душановцу, он није, и њему Душановац недостаје и када жели да се врати он вози до Словеније јер они тамо „ипак жвалаве по нашки" како то стоји и у роману.

Реченица је искидана и кратка, језик је животан и добро познат, а шатровачко наречје је у првом плану. Без жеље да мотивише оно што се без праве свесне мотивације догађаја Михаиловић се уздржао од коментара. Драма је сва саткана од парчића суровог живота, а потресно је и стравично то минимално разумевање сопствених живота којим су обележени јунаци ове драме. Михаиловић је наслућивао да се кључна драма у човеку догађа пре свега због њега са-



мог, а не толико због спољашњих околности у којима се човек налази и које само у изузетним ситуацијама изазивају или до одређеног степена појачавају њен интензитет. У његовим делима радња и карактери по важности долазе испред мисли, то указује на сродност Михаиловићевог романа са грчким трагедијама. Карактер је оно по чему лицима приписујемо овакве или онакве особине, а мисли су оно чиме лица у својим говорима нешто доказују или неку општу мисао исказују. Питање односа између радње и карактера, питање њихове међусобне повезаности и питање примата било је и остало класично место драмских поетика. Карактер и радња неодвојиви су једно од другог. Радња је судбина јунака, а јунак је увек истоветан са својом судбином по својој судбини заправо постаје оно што јесте. Нешто најузбудљивије што је позориште могло да прикаже јесте карактер у настајању, тренутак избора, слободна одлука која ангажује морал и читав један живот. Оно што се називало ситуацијом имало је једино за циљ да што рељефније истакне карактере. У својим текстовима о позоришту Сартр истиче да у позоришту треба приказивати једноставне људске ситуације и слободе за које се човек опредељује у тим ситуацијама.

Кажу да је реч која се изговори са сцене као пиштољ и да пуца и одзвања много јаче него реч која се прочита у делу. Сада правим малу дигресију, када се помиње рецимо представа *Доктор Нушић* Кокана Младеновића, која је такође ангажована као што је то и драма *Кад су цветале тикве*, била су говоркања да није примерено говорити о неким стварима, зашто се појављује слика тадашњег председника. Е сад, када некоме директно, без устезања, кажете да је лопов или да је украо диплому не вређате га, јер нажалост, то нама више није ништа неуобичајено, није нека новост, нама је то свакодневица и просто смо као народ огуглали на такве информације, а они о којима је реч имају ђон уместо образа и не дотиче их то о чему говоримо, без обзира да ли је то јавно, на сцени. Међутим, када говорите о нечему о чему се ћути и када говорите о неким смутним временима, о мрљи на нашој историји, наравно да то не прија многима и просто је, колико сам ја могла да схватим, тадашња власт имала страх да то не покрене нека даља поле-

мисања јер десила се и 1968. били су студентски протести, можда се свест мало променила међу младима и бојали су се домино ефекта. Тако да после само пет извођења, ја то само знам из чланака, актери то знају и боље, кажу да је после само пет извођења драма и забрањена. Хвала.

РАДОМИР ПУТНИК: Хвала Јелени Перић. Са великим занимањем очекујемо њену малу студију о делима Драгослава Михаиловића верујући да ће нам понудити један нови угао посматрања на целокупно дело академика Михаиловића не само на *Тикве*. Реч преузима Драгослав Михаиловић. Верујем да делим и вашу радозналост када ћу га питати како је он све то доживео.

ДРАГОСЛАВ МИХАИЛОВИЋ: То је за свакога писца тешко када га нападне неки монструм из власти, који је имао велико искуство са убијањем, кад тај монструм одједанпут реши да се умеша у твоју судбину. Овде у првом реду седи моја супруга са којом сам ја још док се нисмо венчали ишао на премијеру Боре Драшковића и уживали смо како публика реагује после сваког одломка из представе, из драме, публика је аплаудирала и како се више представа приближавала крају ти аплаузи су били све већи. Морам да кажем да сам ја имао извесну зебњу у вези са представом. Не зато што сам се плашио да она неће успети јер је то просто било изван мог посматрања и закључка, нека буде каква буде, али ја у моме роману нисам споменуо Голи оток. Кад је дошло до драматизације, и око тога је било речи, требало је да прво то уради Михиз, па је и он одустао, па смо онда Боро Драшковић и ја узели па је Бора нешто почео да ради па се то, нека ми опрости, мени није допало па сам то узео да урадим. Просто сам био гурнут у ситуацију. Како сам наравно и раније волео позориште ја сам био врло задовољан кад је позориште изабрало мој текст да направи представу. Морам да кажем да је пре тога Југословенско драмско позориште, где је управник био Бојан Ступица, било у великој кризи и одједанпут је дошло до буђења целог позоришта захваљујући тој представи која се десила у њиховом позоришту.

У почетку су књижевне и позоришне критике биле онакве какве би човек само могао да пожели, а онда су почели да стижу, по свој прилици из разних комитета, неке стрелице где се говори о стварима које није добро говорити за савез комуниста. Правио сам се да то не примећујем. Онда се десила пета представа и већ је тамо негде у марту 1969. године било на известан начин договорено између Кардеља и Бојана Ступице, Кардеља по Титовој жељи Ступице из морања, да се одигра још једна представа те године па да се полако неприметно представа задави. Идеја је била да се после те октобарске представе у јануару или фебруару идуће године одигра још једна па можда тамо пред крај сезоне одигра још једна, а онда да се у следећој сезони напросто она заборави. Дошли смо моја тадашња девојка и ја пред позориште, дошао сам упознат јер сам у подне тог дана сазнао да ће представа да се скине и наравно да су ту разни пацови који су столовали и који су сматрали да ће направити неки бољитак у свом животу, почели да смишљају шта ће да кажу у прилог критичког гледања представе и сад смо Нена и ја дошли да видимо ту последњу представу. Цела зграда позоришта била је у мраку. Питали смо се зашто је позориште у мраку. Цео онај парк пред позориштем је пун људи који жаморе, нико не прави галаму али жамор је непрекидан. Одлучимо да уђемо у позориште кроз глумачки улаз и на самом улазу сретнем Владу Лалицког који је за представу радио сценографију и костимографију. Кажем „Владо шта се ово дешава? Зашто је кућа у мраку?“ одговара „Зар ти ниси слушао? Тебе је данас Броз напао.“, ја му кажем како не слушам његове говоре. Сада се дешава нешто што је у вези са кретањима у самоме друштву. Наиме у то време већ су почела у друштву нека кретања, наравно и после студентског покрета. Не може се тек тако неко ухапсити па не знам шта урадити са њим, него то мора да се ради онако како закон предвиђа, тужилац мора да донесе решење, па тек онда полиција. Кажем Лалицком, већ се догађа нешто у том смислу у друштву, значи да ће доћи плави анђели, тако смо зафркавајући се звали милицајце, он ми одговара да неће, и да је Броз рекао у своме говору да те неће хапсити. Ништа не коментаришем тада али знам да ако је он рекао нешто то неће смети нико осим њега да порекне. Иначе док ми

је Лалицки пришао да су решили да скину представу и да је зауставе најпре сам помислио да ће ме и ухапсити. Ето мене опет у неком затвору као што је Голи оток. Лалицки онда каже да је рекао да неће хапсити. Нисам се много узрујавао када се то десило, а наравно да је било тешко и тужно што је представа угашена али ето неће да ме ћоркира. Није њима уопште било тешко да ти откину главу или да те пошаљу на Голи оток или неки други затвор. Пошто се залетео да о томе говори јавно и да скида једну успелу представу али ето за узврат рекао је да мене неће хапсити.

Свих тих месеци након догађаја који су трајали после скидања представе био сам доста хладан и нисам се пуно узрујавао. Размишљао сам да напишем следећу књигу. Имао сам укупно две књиге до тада и то мале књиге, нису то неке дебеле књиге, обе избачене из библиотека и књижара, па сам размишљао о следећој књизи. Гледао да то што радим урадим добро и тада сам урадио *Петријин венац*. Та књига се појавила 8 или 9 година касније, после скидања представе *Кад су цветале тикве*.

РАДОМИР ПУТНИК: Хвала Драгославу Михаиловићу. Чули смо како је сам аутор доживео све те догађаје и око припреме и око рада на представи, када га је Броз помињао у говору у Зрењанину. Још једно питање Драгославе. Ви сте у једном разговору рекли да вас као писца занима уметнички домет те драме, хоће ли она да преживи. Она је после овог извођења у Југословенском драмском имала извођење у Народном позоришту, у Београдском драмском, имала извођење у Словенији и једно, за које немате податке, у Македонији. Дакле, сад прелазимо на терен естетике и занемарујемо политику. Мене занима Ваш однос према томе, како посматрате тај свој текст кад занемаримо политику, држи ли он, како се то колоквијално каже, воду, има ли он уметничку снагу да анимира публику. Да ли се данашњи гледалац који иде на Црвени крст где се игра у режији Бобана Скерлића, да ли се он може идентификовати са Љубом Врапчетом и са тим временом од пре 60 година?

ДРАГОСЛАВ МИХАИЛОВИЋ: Знате када пишете књиге и то изаберете још у времену кад сте носили кратке панталоне онда знате какав велики рад вам предстоји. То је рад који ће помоћи тим књигама које пишете да буду изражајне и да буду убедљиве и на крају крајева да се људима допадну, а није на првом и најважнијем месту никаква политика.

РАДОМИР ПУТНИК: То сам желео од Вас да чујем. Просто људска судбина је нешто чиме се Ви бавите и Ви се бавите не само судбином Љубе Врапчета него и његове сестре, оца, мајке, брата и свих других који су били активни у том времену. Хвала Вам на овоме. Успут користим прилику сада да кажем, јер сам на почетку пропустио, Светлана Бојковић, која је играла сестру Љубе Врапчета, због болести није дошла вечерас иако је била најављена. Ја сам баш желео да чујемо и глумицу која је била у тој представи. А сада реч има Срђан Вучинић естетичар из млађе генерације који је вероватно и рођен тих година када је представа била забрањена или неку годину пре и није имао прилику представу да види али је могао да чита и роман и драматизацију и да стекне неки однос према томе.

СРЂАН ВУЧИНИЋ: Све време док сам се припремао за ову трибину док сам читао историјске документе о овој представи, као и сведочења и једну телевизијску емисију посвећену овом случају, сведочењу Драгослава Михаиловића, неких од глумаца, сећање Боре Драшковића у његовој књизи *Парадокс о редитељу*, док сам читао драму Драгослава Михаиловића *Кад су цветале тикве*, све то време пратила ме нека мисао како би изгледао један филм, целовечерњи филм посвећен овој представи који би био или документарно-играна или документарно-експериментална форма и који би покушао да у себе сједини све оно што је најважније на један поетски начин, да сабере живот ове представе. Можда на сличан начин као што је то урадио Киш у својој причи *Енциклопедија мртвих* када је један читав живот сажео у један низ сличица, читав живот једног човека. Ви сте добили читав тај живот али на један поетски начин. Мене је то пратило и питао сам се како то није већ неко урадио барем из ове Академије уметности у Новом Саду где је Бора био професор и почасни професор и одакле су толики сјајни студенти изашли. Сматрам да је то јединствен случај и да је то можда представа која нема

премца у југословенском театру уопште. Познајући онај театар од 1945. до распада Југославије. То је јединствени случај да је једна представа имала мање извођења и толико мало гледалаца, а да је оставила толико дубок траг у југословенском театру не само у естетици него у целокупној историји југословенског театра. Само четири извођења, на основу података колико је примало Југословенско драмско позориште гледалаца тада може да се израчуна колико је гледалаца имала, а оставила је толико дубок траг.

Чинило ми се да је већина нас који сада можемо да се бавимо том представом попут оних слепаца из индијске приче која сусретне слона и онда опипа свако један део тог слона и верује да је схватио шта је слон, да зна шта је слон, на основу дела који је опипао. Верујем да смо сви ми некако у тој позицији али верујем да би један филм, урађен од стране правог редитеља, помогао да се у то дело негде као целина, не могу да кажем да се врати у живот, али да можемо као целину схватимо. Наравно у том филму-енциклопедији морале би се наћи све фотографије и доступна грађа из архива Југословенског драмског позоришта, музика и сценографске скице, цртежи костима и одређене посебно упечатљиве реплике из Михаиловићеве драме и његовог романа. Роман до данас остаје драгуљ у српској књижевности, сија још већим сјајем и после 50 година, 51 године и то је сада можда једно чудо које би требало посебно да објашњавамо због чега је тако, али ја имам врло једноставан одговор, зато што мислим да се задњих 15 година није појавило дело које би могло у књижевном и стилском поступку и вредности да се приближи овом делу. То је један врло једноставан одговор.

У том филму морали би се наћи и мизансценска решења и укупна редитељска решења Боре Драшковића која у првом чину претварају цео свет у боксерски ринг, а у целом другом чину претварају свет у пустару, пустош. Али ни то не би било довољно јер би се морале наћи неке појединачне сцене и мислим да би се морале реконструисати, а то је посебан проблем. Нарочито за Титов режим спорна тринаеста сцена првог чина, агон између Перишића, пуковника Удбе, и Љубе Шампиона. Притом се појављује и отац Љубе Шампиона који каже чувену реченицу „Гори су него Немци" коју наводно, према неким сведочењима, можда ћете ме исправити, Љубиша Јовановић никада није целу изговорио. За ову врсту праве редитељске реконструкције онога што је била та представа био би најпогоднији неко од правих следбеника Драшковићевог тоталног позоришта које преноси живот са позорнице у гледалиште. То је била суштина што су прве критике, први пријем код публике и први утисак и доживљај публике. Наравно ту се први поставља Љубиша Ристић као велики следбеник Боре Драшковића, а ту су и неки од његови најдаровитијих студената: Харис Пашовић, Андраш Урбан или Никита Миливојевић који би могли да изведу макар реконструкцију неких појединачних сцена у оној енергији која би била приближна ономе што је била у представи.

Највећи проблем било би реконструисање глумачких креација. Глумци се не могу више појавити. Као што каже Црњански, у оној италијанској комедији када дозивају мртве вичући „morti, morti" и онда излазе мртви али то је само на сцени и Црњански каже тога нема међу живима. За то би се морала користити нека врста комбинације анимације ликова глумаца из 1969. заједно са играним деловима и са гласовима и са кретњама садашњих глумаца који би то изводили. Свакако да сам овде многе ствари пропустио, а пре свега онај простор и ону некадашњу сцену Југословенског драмског позоришта, простора који је изгорео у пожару али и сву ону грађу од које су прављени реквизити сценографије али изван свега публику, дух и доживљај публике која је ову представу гледала. Ту би свакако била драгоцена и веома значајна сведочења гледаоца који су данас живи о овој представи и о њиховом доживљају представе. Као што је драгоцен доживљај који је Мира Ступица у својој књизи *Шака соли* дала те ноћи када је гледала представу и када је рекла како је то дивно што су Драгослав и Бора урадили и какав доживљај су имали они када су се вратили са те представе. То је доживљај једне велике глумице. Али ипак, сигуран сам да би прави редитељ који би успео да споји документ, анимацију, експеримент и игране делове успео да врати барем дух тог



Драгослав Михаиловић

дела и заправо оно суштинско чиме се то дело приближава неком правом театру и чиме постаје то што тражи од театра Арто, а Арто тражи од театра да буде сличан куги и да у тој куги изазове пражњење једног гигантског колико моралног, толико и друштвеног чира. Тај став Антонена Артоа из *Позоришта и његовог двојника* мислим да је најбоље изразила и ова представа.

РАДОМИР ПУТНИК: Хвала Срђану Вучинићу. Сада бих реч дао Зорану Т. Јовановићу театрологу и прећашњем управнику Српског народног позоришта у време забране представе *Голубњача*. Зоран може да нам каже, пошто је он био у кожи у којој су пре њега били и Драгослав и Бора, како је све то изгледало у једној мало мањој средини него што је Београд али под већом пажњом политичких фактора, како се у свему томе човек може снаћи и да ли се може из тога неоштећен извући.

ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ: Ја бих, ипак, морао прво нешто да кажем о забележеним писаним документима о забрани *Тикава*. Имам три извора на уму и хоћу да вас подсетим да је часопис *Сцена* 1990. године у једном свом двоброју обрадио тему забрањених представа у Југославији од 1945. до 1990 године. У том броју *Сцене* има један део који се тиче *Тикава*. Ја издвајам два прилога из тог тематског броја часописа. Прво, чланак Душана Поповића, познатог и вечитог дежурног идеолошког партијског функционера, посебно задуженог за кретања у култури, али о томе више можда другом приликом. Чланак Душана Поповића се зове *Политичко позориште,* у коме се аутор ошрашћеним, рекао бих партијско-чиновничким речником, обара на две представе – *Друга врата лево* и *Тикве*. Он налази да су то у основи антидржавни и непријатељски идеолошки токови. Одмах иза тог чланка је исповест Боре Драшковића, мислим да је прва изречена на тему *Тикава*, у којој износи генезу како је настала представа и како је трагично завршила. Када упоредите речник та два прилога, биће вам јасно колики је јаз био између власти и уметности. Бора евоцира невиђени ентузијазам који је владао у позоришту око представе и како се све неочекивано

трагично завршило. А одиста јесте трагично, јер су два истакнута уметника у том позоришту ускоро, од стреса и од свега тога јада, кроз који су прошли, живот прерано завршили. Мислим на редитеља Бојана Ступицу и на глумачког великана Љубишу Јовановића.

Идемо даље. Феликс Пашић је изузетно документовану књигу направио о збивањима око две забрањене представе, готово хронику из дана у дан. Он је прво обрадио *Годоа*, кога је колега Путник поменуо и, наравно, већи део, о *Тиквама*. То је данас врло занимљиво штиво, јер је то, заправо, рељефна историјска фреска, на којој се одражавају бројна збивања на идеолошком плану из тих година у Србији. То је 1969. година, после оне бурне 1968, европске и наше. Дошло је неко смиривање на идеолошким фронтовима и онда одједном избија нови проблем. То сада нису млади него су проблем повампирени ибеовци. Морам да нагласим да је међу партијским кадровима владало мишљење, па према томе и такво понашање бивало у пракси: све грешке и скретања су се могле члановима Комунистичке партије опростити само не Информбиро. Рачунало се да је то државно питање, да није било само партијско. Нећу даље о томе, али вам скрећем пажњу ко хоће да види све детаље, сву ту мрежу идеолошких радњи, како Драгослав рече, пацова, који су се скупљали око тога и шта су све радили, може се сагледати из забележене хронологије.

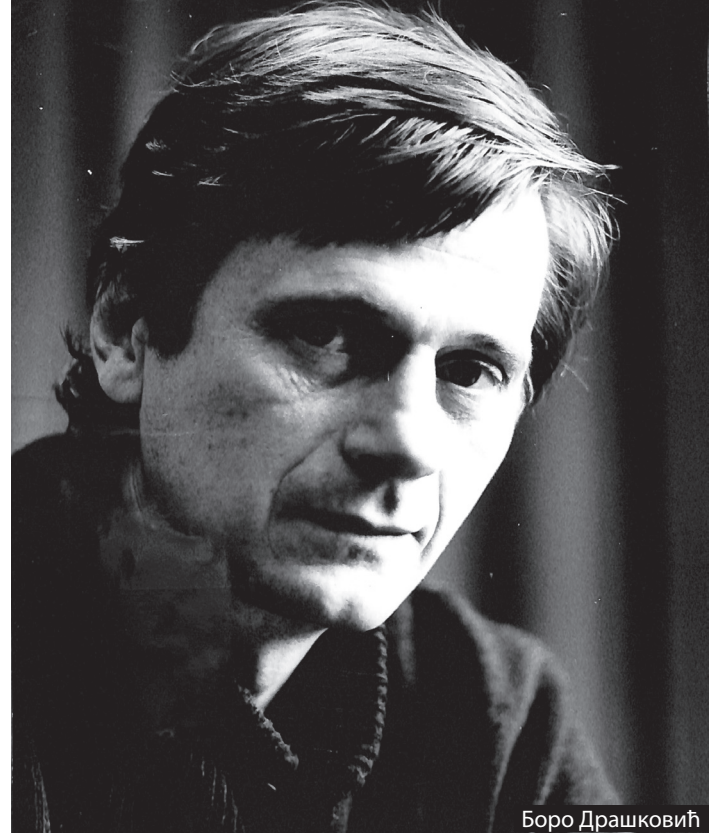
На пример, једног угледног позоришног критичара су натерали да себе „исправи" и да напише другу „исправну" позоришну критику, што је такође био један од идеолошких феномена.

Помињем најзад још једну књигу, младог историчара Александара Новаковића, кога лично не знам. Он је за дипломски рад скупио бројна нова документа о забрани представе и објавио књигу која се зове *Како је Тито разбијао тикве*. Мало комерцијално звучи тај наслов. Није дубље улазио у испитивање узрока, али има нових докумената. Дошао је до дела документације која се чува у Архиву Србије и у Архиву града Београда. То су углавном партијска документа, записници седница и слично, али то помињем, јер мислим да има још запретаних тајних докумената до којих ни после педесет година не можемо доћи. Не знам да ли ће се и када отворити.

Сада да пређем на оно за шта сам прозван. Очевидац сам и сведок који је на својој кожи, да тако кажем, као и цело Српско народно позориште, доживело политичку торциду поводом представе *Голубњача*. Та представа, на први поглед, нема ништа политичког у себи. То је литерална евокација послератног окружења у једном селу у Книнској Крајини, али са рефлексијама на Други светски рат и на поделе које су биле у тој средини. Из тога је настала једна узбудљива проза која је драматизована. Пре свега, Јован Радуловић је био награђен за ту своју књигу приповедака. Драматизација је изведена у режији Дејана Мијача, са бројним глумачким ансамблом.

Као и *Тикве,* премијера *Голубњаче* је прошла изванредно и бројне позоришне критике су биле без поговора, све у суперлативима. Међутим, један дежурни политичар, који је био једини на премијери, направио је вероватно белешку која је кренула даље у политичку и идеолошку процедуру. Данас то није никаква тајна, реч је о покојном Душану Поповићу, који тада нама, управи Позоришта, одмах после премијере кратко саопштио да у представи нису све ствари чисте. Имао је прилику да пре премијере, месец или два, прочита текст драматизације, али није критички реаговао. Очито, чекао је у заседи да представа изађе да би онда била покренута политичка хајка.

Ако поредимо ова два феномена забрана, у првом је Тито пресудио, па је онда натеран ансамбл да они сами одлучују о скидању представе, како би се избегло мишљење да је то наређење са врха. У другом случају у Новом Саду, било је нешто слично, али улогу Тита је одиграо партијски врх Покрајине, на челу са Душаном Поповићем и Жиком Берисављевићем и новосадским градским дежурним идеолозима. Они су удружени покренули невиђену хајку на представу. Тражили су од партијских организација у граду Новом Саду и Покрајини да се изјасне против представе, а да при том нису имали прилику ни да се упознају са текстом драматизације, нити су представу видели. Свака организација је морала да се изјасни о томе. То је било нешто нечувено.


Боро Драшковић

Морам сада први пут да кажем нешто јавно, што сам дознао из поузданих извора, а казује до које се мере ишло у обрачуну са представом односно личностима које су биле везане за њу. Та хајка се подигла на највиши ниво, на савезни ниво, па су Војвођани припремили материјал, оптужницу за четири особе које би требало кривично гонити и то је постављено на дневни ред председништва Централног комитета Савеза комуниста Југославије. Десило се нешто неочекивано, кад је представник Војводине почео да чита тај материјал, председавајући Бранко Микулић пресекао је њихово излагање и рекао да неће разговарати о греховима деце чији су очеви у прошлости направили неко огрешење. А оптужујући материјал почињао је о идеолошким гресима очева, као доказ да су њихови наследници пошли истим трагом. Микулић је ту тачку скинуо са дневног реда и до очекиване расправе, на жалост војвођанских идеолога, није дошло. Наводим овај детаљ као пример докле су ишла ислеђивања у трагању за кривцима, па је тако позоришна представа постала повод, не само за идеолошки, већ и криминални чин.

Морам да нагласим још један феномен око *Голубњаче*. После свих позитивних позоришних критика (13), партијски другови су се забринули како да скидају представу која је тако добро оцењена. Морали су да пронађу некога који ће да облати представу и нашли су га. То је био књижевник Богдан Чиплић. Он је преко Покрајинског комитета набавио текст драматизације, дошао је да види представу и онда је та наручена критика ушла у лист *Дневник* на криминалан начин. Наиме, тадашњи главни уредник је кришом од дежурног уредника издања, у последњем тренутку, убацио директно у ротацију текст који је донео из Покрајинског комитета. То је била велика афера у самом *Дневнику* и у култури Новог Сада. Али остаје чињеница да је после тог Чиплићевог срамног памфлета, а представа се још увек играла, била скинута с репертоара после два дана, односно забрањена. Дакле, партијски другови су имали доказ да је представа непријатељска и да је треба скинути са врата, а то је изведено наводно на самоуправни начин, натерани су и самоуправни органи и партијска организација да се огласе негативно, што је за последицу имало враћање партијских књижица и читав низ узгредних ружних догађаја.

Све ово износим, јер хоћу да истакнем да су највећи погубни утицаји забрањених представа то што акти политике уносе потпуни раздор у уметничко биће позоришта. Низ личних трагедија, драма свих чинилаца представе, једног великог глумачког ансамбла. Не мислим само на аутора, на редитеља, на глумце, већ и на техничко и помоћно особље. Сви су они доживљавали непријатности и увиђали да је направљена велика неправда, а да нису знали због чега су криви. Али раздор је унет у колектив целог позоришта. Морам да поменем да је као последица тог прогона око представе *Голубњаче* била прерана смрт редитеља Николе Петровића, кога су партијски кадрови из Војводине прогонили и нису му давали да режира. Он је имао пријатеље у Загребу, и отишао је да постави једну представу, али војвођански партијски функционери су звали колеге у Загребу и тражили да му онемогуће рад. Био је просто изложен несхватљи-

вом прогону који га је сломио.

Аутор *Голубњаче* Јован Радуловић објавио је 2008. године књигу *Случај „Голубњача" за и против*, драгоцени збир докумената, објављених у југословенској штампи, поводом новосадске представе. На преко осам стотина страна прате се хронолошки збивања, разноврсна реаговања, стручне критике, без коментара приређивача. Данас та књига је слика културних збивања у земљи које више нема, а чији се крај могао тада назирати.

Да завршим. Мени је драго да овде вечерас могу да питам Бору Драшковића, поводом његове изјаве коју је *Лудусу* дао у опширном интервјуу 2000. године, када је рекао: „Тридесет година пишем књигу *Дневник повратка*". Сада је већ педесет година прошло од премијера *Тикава* и питам се да ли је Бора Драшковић завршио ту књигу и када ће та књига бити објављена.

РАДОМИР ПУТНИК: Много ти хвала Зоране. Ево Боро, нема лепше најаве од ове Зоранове. Изволите.

БОРО ДРАШКОВИЋ: Зоране, ту књигу управо вечерас завршавам. Изузетна представа, изузетан писац. Из историје знамо да су и пре Перикла забрањиване представе. Неке од њих биле су сама срж времена у коме су. И естетике, и политике, и антропологије. Мислим да је једна од тих представа била је и *Кад су цветале тикве*, без сваке сумње. То је одговор због чега само пет представа, због чега толико узнемирења, због чега ми сада после 50 година овде разговарамо... Ја седим као да сањам. Једноставно, нисам баш свој. Појавио се један роман, *Кад су цветале тикве*, који је потпуно означио једно време, једну политику, једну лажну државу, једну окрутну државу, једну државу која је заиста давно требало да нестане. Било би мање злочина. Са друге стране, појавило се политичко позориште гладно, гладно гледалаца, гладно истине. Чини ми се да сам ја у том тренутку био спреман да постанем забрањен редитељ, не знајући то. Мислио сам да правимо праву представу, али не представу која ће бити забрањена него која ће да узнемири. Ја сам почео овај посао, узнемиравања, са Јонеском, са Адамовом, са Бекетом. У то време један од главних критичара је Бекета звао бекетање, најважнији критичар, рад на Бекету сматрао је бекетањем. Према томе што се тиче естетског погледа ја сам био човек који је из неког другог времена. Прва моја представа је *Страдија* - Домановићево време, само су услови били мало гори. *Суданија*, *Мртве душе*, или *Прљаве руке* Сартра, представе која су изазвале скандал код свих оних људи који су помињани. Први мој играни филм *Хороскоп* је приказао једно поколење младих људи преварених, обманутих, на много начина унакажених и потпуно лишених сваке шансе...

Кад се појавила књига *Кад су цветале тикве* препознао сам то напросто као судбину, не знајући тада да ће то и постати судбина која траје све до овог тренутка. Отишао сам код Бојана Ступице и рекао му да имамо велику тему, а он ме гонио да што пре почнем да радим после успеха које сам имао пре тога у Југословенском драмском. Драгослав и ја смо потписали уговор за драматизацију и, као што сад смо сада чули, Драгослав није баш био срећан са оним што сам ја хтео да урадим, али ми се чинило да је роман важан и да је у њему све и ја сам то тако и оживео. Ништа не додајући и ништа не одузимајући. Заправо додајући две ствари, замолио сам Матију Бећковића да напише баладу о Љуби Шампиону и то је била песма која се певала као нека врста молитве од почетка до краја као неки запис на крајпуташу. Са друге стране, пошто сам познавао то време добро, наиме живео сам као и сви други у очајању, као сви млади људи. Неки су отишли на Голи оток, неки су били старији од мене, ја се нисам бавио политиком уопште. У то време ја сам се бавио плесом на игралиштима, или спортом или наравно музиком. У ту представу сам уденуо све могуће песме које смо играли. То значи да је представа поред свих ових елемената, невероватних, узбудљивих, филмских, она је била као лонг плеј плоча. Тамо сте могли да чујете песму *Тамна је ноћ* или *Тужна је недеља*, пола Будимпеште се убило уз ту песму, или *Све моје јесени су тужне*. Завртела се та представа са изванредним ансамблом. Није било тамо слабог места због Љубише Јовановића, Љиљане Крстић, Љубе Тадића, Мише Јанкетића, Михаила Костића – Пљаке, Милана Ајваза са једном једином реченицом. Режирао сам свој доживљај романа а не драму, какав је то дух био, каква је то харизма целе представе. Наравно

и овај музички облик који је Жарко Петровић покренуо. Имали смо живи оркестар. Ступица је био дао све што сам хтео, са малим оклевањем али на крају заиста сам имао све што ми је било неопходно и заиста представа је експлодирала. Драгослав и ја смо заједно изашли на позорницу да се поклонимо. Публика је плакала. После свих тих аплауза, после огромног feedback-а између глумаца и гледалаца показало се да нисмо довољно проучавали однос међу гледаоцима, feedback између гледалаца је тако снажан. Зуко Џумхур и ја двема дамама смо уступили места јер је била превелика гужва. Зуко је прокоментарисао да никад толико суза није било, то је истина.

Оно што је запрепашћујуће: *Кад су цветале тикве* био је роман откровења, сви су га читали, умножавао се, у свим књижарама књига до које се није могло стићи, а није била забрањена, напротив, сви су је читали, можда и неки политичари који пре тога нису прочитали ниједну књигу. Оног часа када се појавила представа, са свим елементима о којима говоримо, појавио се мрак. Ми смо у ту књигу уденули наше искуство времена. Нисам био на Душановцу у то време књиге него у Сарајеву али сам знао за силовања, знао сам за полицијске притиске, мада, опет кажем, никад нисам био ни политичар ни криминалац. Видео сам на рингу како је млади боксер убијен, не намерно него није био довољно припремљен. Кад смо убијали Апаша, пред сам крај, успомена на тај тренутак је сигурно из тог сарајевског ринга дошла. И та игралишта на којима смо плесали, и све то, све заједно, то је било једно туробно време. Морам да кажем да нисам имао никакве везе са Голим отоком али је за мене Голи оток била цела држава. Голи оток изванредно описан у роману заправо је само био један од елемената живота у коме смо, јер цела политика је претворила наш живот у Голи оток. Није било онолико и те врсте малтретирања али што се тиче онога што је духовно, што је слобода, што је будућност... стално смо запљускивани лажима. Време непрекидних лажи. Нешто од тога сам и у филму *Хороскоп* рекао.

Шта се десило? Под притиском, један руководилац, врло угледан у једном тренутку изашао је са представе али тако да сви виде да је напустио представу, у питању је Киро Глигоров. Позориште је све време било пуно али је одједном постајало све пуније и неки људи које никад нисмо видели почели су да долазе. Онда су почели разговори, притисци, катастрофе...

У то време мој филм је приказан у Сан Франциску. У време кад је Драгослав по мраку и у парку са Лалицким говорио, ја сам са Сузан Сонтаг, славио не знајући да ћемо када отворимо Њујорк тајмс видети да је представа забрањена. Када сам се вратио Бојан је био болестан, а мене је поразило то што се десило. И данас се питам да ли смо урадили све што смо могли и шта је требало да се уради. Главни јунак Миша Јанкетић је прочитао пред народом да се представа скида, да се позориште одриче представе... На други начин постигнуто оно што се радило на Голом отоку. Основна ствар била је да се човек сломи и да каже да је погрешио. Млад човек који је доживео велику еуфорију, велико ДА, када је та политика прихватала бољшевизам па онда сутрадан почела да говори велико НЕ, није могао да се снађе у томе. Позориште је са свим својим даром, са том огромном представом доведено до тога да каже НЕ, односно да уради оно што се очекивало од свакога на Голом Отоку. За мене је тада то позориште постало Голи оток. Напустио сам то позориште. Сада је лако то рећи, мада није ни сада лако рећи, знам сигурно да сам изгубио најважнију своју представу, али је ипак на неки начин нисам изгубио баш зато што сам напустио позориште. Што је још важније нисам изгубио душу, то смем да кажем и у цркви и на игралишту и било где да се затекнем. То значи да сам цело време покушавао да нешто учиним. Заиста сам био у тренутку који се не понавља. Филм ми је обилазио свет, представа је била изванредна, сањао сам да ћу Драгославу да кажем спреман сам за филм по твом роману... Након много, много година када је Мухарем Первић водио телевизију позвао ме је, ја сам био запањен, говорили смо да направимо *Тикве*... али следећег дана је све стало.

Било како било, одах после забране *Тикава* мене су из Будимпеште звали да режирам *Тикве*. Наиме госпођа која је припремала мој филм *Хороскоп* за јавност послала ми је писмо којим ме позивала да радим. На-

равно нисам. Да не помињем даље, у књизи *Дневник повратка,* коју најављујем, моћи ћете да прочитате шта сам све покушавао, како сам и на који начин сам спречаван да то урадим, како сам ипак успевао да нешто урадим, и како сам у животу урадио чини ми се неколико ствари које је требало да урадим.

Имао сам срећу да сам већ после *Хороскопа* потписао уговор са Италијом за филм и нисам могао да будем спречен. Направљен је филм *Нокаут* и били смо у Пули, 10.000 гледалаца. Те вечери требало је два филма да се прикажу, мој је био други по реду, тај који сам управо завршио у Италији. Пред сам почетак првог филма улази Велики Рецензент у белом оделу, у друштву Елизабет Тејлор и Ричарда Бартона; ложа за ауторе је одмах поред ложе за Доживотног Председника. Одмах је ту дошло пиће, наравно само њима не и ауторима. Када је завршен први филм Велики Рецензент устаје, Елизабет Тејлор и Ричард Бартон устају и одлазе. Десетак чланова жирија такође устају и сви одлазе, вероватно мислећи да је опет забрана па да се склоне, да не буду присутни. То је било први и последњи пут да је жири напустио филм. Једино је једна сарајевска мала новина донела вест о томе питајући како то да жири оцењује филм пре него што га види.

Политичар који је изашао са представе *Тикава,* постао је, пошто се земља распала, председник Македоније. Први председник. Ми смо гостовали, моја класа са Академије у Македонији. После представе долази један господин по мене каже да председник жели да ме види, тада сам још био оптерећен свим што се дешавало, узео сам у једну руку колач у другу чашу сока јер сам знао да може да дође до руковања и онда сам доведен до њега, до председника. Он је рекао да му је драго да ме види, говорио је како ћемо се сви ми опет дружити, тако је почело... ја ћутим, не трошим колач, не трошим пиће, њега зову и нестане цела прича.

После тога, била је велика прослава македонског позоришта, 50 година Драмског позоришта у Скопљу, велика прослава, требало је и Хавел да дође - председник Чешке. Мој изванредан студент Горан Тренчовски је радио свечану представу за ту прославу и вероватно сам ја зато био позван, једини из овог нашег завичаја. Представа је одлична била. Поново долази до мене господин кога сам препознао и који ми каже да председник хоће да ме сретне. Сада није у питању моја класа али је мој студент у питању и нисам знао шта да радим. Нисам био узнемирен, знао сам да могу да се уздржим. Само што сам се приближио председнику, упалила се светла - и две три конвенционалне реченице. Гледам човека, тада је већ био извршен атентат на њега, био је без десног ока и десна страна лица је била у ожиљку који је личио на мапу Југославије, која се распала. Све је пало, што смо ми и наслућивали представом *Кад су цветале тикве*, показало се да је много горе од онога што смо ми наслућивали. Он је хтео да говори, међутим у том тренутку скочи један млади глумац Ненад Стојановски, говорили су да га Глигоров воли као сина, сјајан глумац, загрлио ме и почео да говори председнику кроз шта сам ја пролазио... и у том тренутку се гасе светла. Он ми је после у Београду рекао, био је мало пијан и није повезао да је Киро учествовао у целој причи.

У Скопљу сам радио *Војцека*, у том истом позоришту. После успешне премијере Киро честита... наилази Коле Чашуле – један други политичар и писац и на сав глас, пред целим народом каже „Каноса". Да ја сада не преводим шта то значи, и наравно ту нестане могућност за разговор.

Из Југословенског драмског су ме звали да радим али сам избегавао, нисам био спреман. Када сам постао спреман позориште је било изгорело. Предлагао сам да радимо у рушевинама темељима, нису хтели. Мењало се столеће и тридесет година је прошло, ја знам све о бесмртности али ово је ипак мало претерано. Отишао сам у Будву да радим представу *Антигона у Њујорку*. Ту је играла ћерка Драгослава Михаиловића, не само зато што је његова кћерка већ зато што је изванредна глумица. Питали су ме што не дођем у Југословенско драмско. На једној промоцији сретнем Драгослава, а Драгослав је постао председник Управног одбора, прави човек на правом месту. У шали сам га питао „Како то ти председник управног одбора, а ја још забрањени редитељ"... Опет смо срели и опет сам га питао „Како то?" и Драгослав ми на

то одговара „Завист". Прочитао сам и Голи оток 4 и ту постоје неке странице које расправљају о овом случају. То позориште, какво да је, једном је већ изневерило само себе, када се након пожара обнављало донело је између осталог и једну огромну фотографију, срамну, где глумци, изванредни глумци, пиље, то је баш реч коју је употребио Драгослав, пиље у Доживотног Председника као у откровење. Драгослав је тада написао писмо тадашњем управнику Цвејићу у коме каже да склоне ту срамоту, то није реч само писца, већ реч председника управног одбора, међутим они решавају то 6-7 месеци. На крају су то скинули. Драгослав им је предложио не само да скину те фотографије већ да уместо њих ставе неке нове документе који су помињани вечерас о тој забрани, о том Брозу, о том зликовцу да то стоји тамо. Мени се чини да ти документи нису за позориште, кваре позориште, прикладнији су за Кућу цвећа или неку судницу. Драгослав је предлагао и рекао да би требало и забрањени редитељ у своме позоришту, Бора, најзад да ради. Управник је на то побеснео. Побеснео је. Мене то није ни мало дирнуло. Мени је важно да имам осећање да сам сачувао душу, а радио сам по свим медијима и хвала Богу још увек радим и хвала Богу ево причам са вама и пишемо заједно последњу страницу *Дневника повратка*. Хвала вам.

РАДОМИР ПУТНИК: Шта рећи после ових речи Боре Драшковића? Он не само да је луцидан редитељ и драматург и аутор театролошких студија него је и врстан говорник. Ја сада у овим годинама које имам мало завидим студентима Боре Драшковиће јер су имали прилике често да га слушају а ми овде само два-три пута годишње, не чешће од тога. Вечерас смо чули нешто више о забрани представе и тиме смо обележили тај невољни јубилеј 50 година забране представе *Кад су цветале тикве*. Али смо чули и шта кажу млади истраживачи, шта каже писац, театролог Зоран Т. Јовановић, шта каже редитељ. Мислим да смо мало ближе неком сазнању до кога никад, у ствари, нећемо до краја доћи јер се ми увек само приближавамо некој истини, а њу сто посто никад нећемо сазнати због тога што истина има онолико колико има људи који гледају једну ствар и који је цене и анализирају. Без обзира на то, чули смо вечерас рецимо први пут неке Борине интимне опсервације, сећања, дилеме које је имао у то време. Доста тога је забележио у књизи која је недавно овде промовисана, али први пут је вечерас нешто ново рекао. Исто тако и Драгослав нам је сад открио неке ствари које у ранијим интервјуима које је давао медијима није говорио. Мало смо се приближили једној великој истини којој нас је учио, а има нас овде неколико студената некадашње Академије за позориште, филм, радио и телевизију, наш професор Станислав Бајић, који нам је предавао историју светске драме и позоришта. Он нас је учио да позориште морамо посматрати у времену. Представа се увек прави у одређеном тренутку за оне гледаоце који тада живе, њима се обраћа. Представа се не обраћа некима који ће доћи за 50 или 100 година. Према томе то је велика мудрост, а у исти мах и велика једноставност. Да бисмо дошли до једноставности морамо прећи дуг пут и лутања и кривудања, а онда се сетимо ове максиме нашег професора Бајића и кажемо: јесте, *Тикве* су биле одговор позоришта на то бурно време. Не заборавите, шездесете године су, ако занемаримо ратове, вероватно најбурнији период у 20. веку. Тада су се појавили нови писци, нови редитељи, Битеф, авангардна музика. Све се преокренуло наопачке и хипи покрет и све друго, дошло је до једног, како бих рекао, преумљења. Не само у култури и уметности него и у начину живота и у неким цивилизацијским дометима. Време је да завршим. Да захвалим свим учесницима који су вечерас говорили о представи *Кад су цветале тикве*, да захвалим свима вама који сте стрпљиво два сата слушали о овој представи која више не постоји. Не постоји фактички јер није снимљена колико знам, али она постоји у свести културне јавности у Србији и она представља један од тих репера, од тих оријентира, од тих врхунских тачака и врхунских уметничких домета према којима се мери све друго. Шта ћете више? Хвала вам пуно.

Александра Милошевић

ГЛУМАЧКЕ ПОРОДИЦЕ II: МИЉКОВИЋИ, ТОДОРОВИЋИ И ЗЛАТКОВИЋИ

Глумачке породице II: Миљковићи, Тодоровићи и Златковићи

Аутор изложбе: мр Александра Милошевић, музејски саветник

Музеј позоришне уметности Србије,

децембар 2019-септембар 2020.



Врата Божићеве куће отварају нову причу о позоришним неимарима једне породице у српској историји. Циклус „Глумачке породице", који је у Музеју позоришне уметности Србије почео изложбом о Поповићима (2018), настављен је новом поставком у децембру 2019. о једној занимљивој позоришно-породичној вези.

У залету ка XX веку у историји српског позоришта укрштају се генерације романтичарског и млади представници реалистичког сценског израза. Велимир Веља Миљковић и Сава Тодоровић, припадници старијег глумачког нараштаја, који су обележили почетак реалистичког доба Народног позоришта, преплитали су своја стваралачка достигнућа и разгранали их у позоришним, али и породичним везама. Заједно са својим супругама, иначе рођеним сестрама, Савком Миљковић и Лепосавом Тодоровић припадали су важном интелектуалном и уметничком кругу тадашњег Београда. У то време, Веља и Сава представљају уједно стубове Народног позоришта и две породице које су изнедриле нове таленте наше сцене: Софију Цоцу Миљковић Ђорђевић која ће обележити београдску сцену на прелазу између два века и Зору Тодоровић, која се са мужем, Александром Златковићем, уписала у историју српског позоришта небројеним сценским драгуљима.

Велимир Веља Миљковић је школску клупу лако заменио путујућом дружином. Крајем XIX века, као водећи глумац у свим жанровима репертоара, био је један од првих модерних глумаца који је извршио значајан утицај на наступајуће генерације: студиозношћу, усклађеном дикцијом, спонтаним преображавањем, инспирисан људима и ситуацијама из живота, без афектирања, и „пајацлука". У немим сценама је говорио својим крупним црним очима, због чега је носио редак епитет „глумца од расе". Такође, оставио нам је богатство у разним писаним формама, а за историју позоришта посебно су важна његова драмска дела, као и драматизација Сремчеве *Ивкове славе*. Савка Миљковић, пореклом из познате пожаревачке породице Стефановић, дошавши у београдску Вишу девојачку школу постала је „... прва Српкиња, која је свршила школе, оставила учитељско место,

и дошла да послужи српској Талији."[1] Својом лепом појавом, била је идеална за улоге младих и сентименталних љубавница и дечака, а пријатним сопраном – у комадима с певањем и оперетама. Софија Цоца Миљковић Ђорђевић је уз своје родитеље и рођаке Тодоровиће, одрастала у миљеу духовне сржи тадашњег Београда и често је наступала у „комадима с певањем". У залету индивидуалног стварања, остварила је сасвим нови глумачки стил, без афектирања и декламације и утрла пут следећим генерацијама београдског позоришта. Цоцина прерана смрт, као и одлазак њених родитеља, угасили су једну плодну глумачку лозу. Да није заборављена, сведочи и улица коју је 1930. добила на Општини Звездара.

Сава Тодоровић се у 18. години отиснуо у путујућа позоришта и живим изразом на сцени компензовао свој немиран дух који родитељи, школа и војска до тада нису укротили. Његов посебан значај у историји српског позоришта огледа се у каљењу у тешким условима путујућих дружина, потом, у вишегодишњим епизодним улогама на сцени Народног позоришта које је остваривао као да игра највеће хероје драмске књижевности. Савина дисциплина и стрпљење су чекале прави тренутак да његов модеран глумачки стил, изван старог романтичног репертоара, дође на ред и представи великог талентованог глумца. Он је рухо својих јунака скидао по спуштању завесе, није носио позориште у себи. Са припадницима исте глумачке генерације, Милорадом Гавриловићем и Чича Илијом Станојевићем, Сава се срео на другој позоришној територији – као глумци-редитељи, претходници модерне режије која је тек уследила у другој деценији XX века. Лепосава Тодоровић, његова супруга, одржала је каријеру епизодних карактерних улога, на сцени Народног позоришта током четрдесет година. Континуитет играња мањих улога одликовали су савесност и природност у изразу, вредни уметнички доприноси, захваљујући којима су представе у којима је играла добијале пуно заокружење. Сава и Лепосава Тодоровић су своју љубав крунисали ћерком Зором Тодоровић, потоњом Златковић, којом ова глумачка лоза и њени уметнички успеси досежу до друге половине XX века.

Зора и Александар Златковић, били су повезани и испреплетани у међусобној емотивној и уметничкој оданости према позоришту, које је чинило суштину и смисао њихових живота. Зорка, иако није била предодређена за главне улоге, једна је од најдаровитијих глумица у драмском и комичном фаху током међуратног периода. И од најкраће сцене и најмање реплике стварала је велелепне бравуре. Непосредно по доласку у Народно позориште, упознала је Александра Златковића који је тада приступао Глумачкој школи. Разликовали су се по темпераменту, али „јединствени у својој међусобној повезаности према позоришту, по изванредном односу према раду, по преданости и служењу једној уметности"[2]. Александар Златковић је као дете бежао од куће и маштао да изађе пред публику у белом трикоу и шареној мајици. После банатских села и путујућих позоришта, уписао је Глумачку школу при Народном позоришту у Београду у чијем је ансамблу био до пензионисања, 1948. На београдској сцени се најпре представио као епизодиста са великим потенцијалима. Двадесетих година критичари су га сматрали изврсним у модерној салонској комедији, као и улогама Нушићевих и Молијерових сналажљивих ликова чиме је дефинисао глумачки израз између два рата. Био је чувен по вештини преображавања, јер се није ослањао само на таленат и надахнуће. Како је Александар Златковић говорио, сваки човек умире једном, само глумац два пута: када оде са позоришне сцене и када напусти позорницу живота. Златковићи су животну сцену напустили осам година по пензионисању, у свега два месеца размака.

Оживљавање ових глумачких породица показује заслужено место у грађењу и развоју наше историје позоришта по новом сценском изразу, по различитости каријера, по великој страсти према позоришту. За време током којег су делали, крајем XIX и у првој половини XX века, позориште није било, нарочито за жене, часно занимање. Током овог истраживања, истинска љубав према уметности доказује да позори-

[1] Драгомир Јанковић, *Читуља: Савка Миљковић*, „Позориште", бр. 25, 1902.

[2] Мата Милошевић, *Зора и Александар Златковић*, „Театрон", бр. 42/43/44, МПУС, Београд, 1984, 95.

ште није ишло у наслеђе као породични посао, већ управо као љубав и страст.

У маниру претходне изложбе, како би циклус био уједначен, на белим паноима на истој боји зидова – јасно се истичу црно-беле фотографије (портрети, сцене из представа), плакати и рукописи у оригиналним бојама, стварајући динамику разноврсности њихових позоришних и приватних живота. Поред информативних потписа фотографија, посетиоци могу да прочитају и легенде са најупечатљивијим описима глумачких израза ове породице Миљковић (Вења, Савка и Софија), Тодоровић (Сава и Лепосава) и Златковић (Зора и Александар). Различите уметничке каријере, позоришне и личне судбине сваког од чланова породица су током истраживања за поставку резултирале неуједначеном разноврсношћу доступног материјала, што је био изазов да поставка подједнако заступи и представи њихов значај за српску позоришну историју. Мада би неки од њих, богатством каријера и сачуваних докумената попут Вење, Саве и брачног пара Златковић могли да се представе у засебним портретним изложбама.

Пратећа публикација „Глумачке породице II: Миљковићи, Тодоровићи и Златковићи" озбиљним научним приступом прилагођеним сваком читаоцу, пружа живописне биографије са шаљивим епизодама или оним које прецизно осликавају карактере чланова ове глумачке породице. Изложба и каталог су остварени уз подршку Министарства културе и информисања Републике Србије, такође, стручну, пријатељску помоћ и уступљене материјале Архива Србије, Народног позоришта у Београду – Истраживачко-документационог центра, Позоришног музеја Војводине и Српског народног позоришта у Новом Саду – Архив и Библиотека.

Весна Крчмар

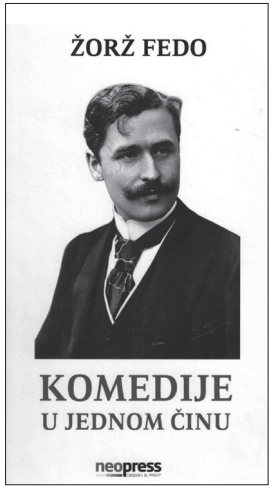
БЕСМРТНЕ ФЕДООВЕ КОМЕДИЈЕ

Жорж Федо
Комедије у једном чину

Превео, приредио, коментар и животопис написао Сава Анђелковић

Студије и театролошке белешке израдио Александар Пејчић

Neopress desing@print, Београд 2019.



Крајем прошле године појавило се драгоцено издање Федоових комедија у једном чину, са изванредном уводном студијом Саве Анђелковића. Капитално издање, дуго нам недостаје потпуна студија о водвиљу и његовом присуству на нашим сценама. Тако нешто могао је да уради само Сава Анђелковић, неприкосновени зналац позоришта на теоријском нивоу, али и француског језика. Поред изванредног познавања француског језика, на ваљан превод Федоових комедија, несумњиво је утицало његово искуство у практичном раду на позоришним представама (као глумац и редитељ), јер преводилац „омогућује" Федоовим ликовима да лако изговарају своје реплике, а да је одступање од оригинала неприметно. Намеће се, као мото, мисао Исидоре Секулић: *„Књига ова није нова, али није стара, него је знана и своја*." Литература о позоришту код нас била је непотпуна без овакве књиге.

Сава Анђелковић, добро знано име у нашој театрологији, обавио је замашан и задивљујући посао. Као преводилац није имао лак задатак да Федоов језик, да вербалном хумору његових ликова нађе еквивалент на српском језику. Посебна тешкоћа је у превођењу комедија базираним на вербалној комици. Тај суптилни лингвистички посао обављен је, према оцени рецензента професора емеритуса Пол-Луј Томаа, беспрекорно. Зато је књига намењена најширој позоришној популацији: драматурзима, редитељима, глумцима, студентима француског језика, али и свим љубитељима комичног жанра.

У уводном делу – *Реч приређивача* сазнајемо да се аутор определио за Федо, а не Фејдо у презимену. За француска имена која имају скуп слова EI и EY, кад не следи вокал, Y се транскрибује као E. Тај начин транскрибовања препоручен

је у *Правопису* из 1993. (т. 164) као и у некадашњем *Правопису*, али и у *Правопису* из 2013. (т. 275) на стр. 236. (Остаје упитаност код аутора приказа да ли је потребно у оваквим случајевима послушати препоруку Правописне комисије 1998. године: када нешто уђе у употребу, макар и погрешно, боље га је задржати у таквом облику него мењати.)

Најављена је као књига изабраних комедија Жоржа Федоа. Обухваћене су следеће комедије: *Кроз прозор*, *Љубав и клавир*, *Злочинац*, *Вереници у повоју*, *Наша будућност*, *Медвеђе услуге*, *Спавајте, ја то хоћу!*, *Клистирамо Бебу*, *Леони је пожурила* или *Слатки болови*, *Ортанс је рекла*: *„Заболе ме баш!"* Одабране комедије представљају писца у свим фазама његовог стваралаштва, од првог сачуваног па до последњег написаног издања.

ЖОРЖ ФЕДО И ЊЕГОВ КОМИЧКИ СВЕТ

Посебна вредност садржана је у уводној студији у којој нас аутор исцрпно упознаје са животом и радом Жоржа Федоа. Типичан је представник булеварске драматургије: комедиограф, редитељ, сликар. Жорж Федо (Париз 1862 – Ријеј – Малмезон 1921) оживео је водвиљ, довео га до перфекције. Отац Ернест је романсијер (најбољи роман му је *Фани*), а Жорж још у раној младости, занемарујући своје школске обавезе, одлучује да пише краћа позоришна дела и монологе, које покушава сам да изводи или режира. У родитељском дому, у који су долазили Флобер и браћа Гонкур, стиче основну писменост и образовање више него у школи. Тако се догодило и са драматургијом, коју није учио ни у једној педагошкој институцији, већ из сопствене праксе, читањем позоришних комада, пажљивим слушањем људи од пера који су долазили у очев дом и глумцима свога времена. Још као дечак, док је растао у боемској и књижевној средини, забављао се писањем позоришних комада, од којих неки нису сачувани. Као једанаестогодишњак написао је 1873. *Eglantin d'Amboaz*, комад у два чина, и дечјим вежбама писања усмерио своје интересовање према драми озбиљнијег садржаја, као што је његова једночинка *Љубав треба да ћути* из 1878. или 1879. да би се после у потпуности посветио комици. Показао се као искусан организатор, талентован глумац и имитатор, аутор приказаних монолога (до тада представљачки жанр у моди који се изводио у позориштима, кабареима, кафеима и салонима) и почетак везује за комедију *Кроз прозор*.

ПРЕЦИЗНО ОДРЕЂЕЊЕ ПОЈМА ВОДВИЉ

За његово име везује се првенствено водвиљ. Сматра се да порекло речи има везе са именом места у Нормандији Во-де-Вира где је настао посебан тип шаљивих песама; у XV веку звао се водвиљ, творевина са уметнутим стиховима која се пева на познате мелодије. Други тврде да има порекло у изразу „voix de ville" (глас града), јер су се тада песме певале и под париским мостовима. Као посебан жанр водвиљ се развио у Паризу, где је 1792. основано *Позориште водвиља*. У XVII веку под водвиљем су се сматрале сатиричне песме компоноване на неку актуелну тему (политички догађај, анегдоту из монденског живота или на догађај који је интригирао тадашњу јавност). Крајем истог века водвиљ се појављује на вашарским забавама, захваљујући италијанским комичарима у Паризу који су мешавина акробације, монолога и певања. Певало се на већ познате мелодије. Творци првих водвиља за позориште су све више обраћали пажњу на делове који се изговарају (претежно у стиховима) у односу на оне који се певају. Интрига је била врло једноставна, док се акција кретала једнолинијски, без секундарних перипетија. Теме су биле неприкладне љубави, сукоби и брачне свађе, са циљем да се сведе дијалог, резимира ситуација и тако омогући лака забава и смех, путем заједничког певања глумаца и публике. После 1864. (захваљујући једној позоришној одредби) нестају делови, који се певају, а у представи већи значај има текст који се говори, тако да водвиљ постаје весео комад заснован на комици ситуације, мада задржава бурлескни стил са рафинираније комиком. Поред Федоа, најпознатији француски водвиљисти су Ежен Лабиш (1815-

1888) и Жорж Куртелин (1858-1929).

Када Федо пише прве комаде за извођење, водвиљ као термин је изашао из моде. Као жанр он је истрошен и поред покушаја Ежена Скриба и Ежена Лабиша да му учврсте структуру и омогуће нову младост. Писци избегавају да своје комедије именују водвиљима. Федо користи одредницу водвиљ за само мало број својих дела, радије их назива комедијама, као што се одлучио за први комад *Кроз прозор*, „комедија у једном чину", наставља да одређује своје комаде као „буф-комедија" *(Злочинац)* или „инфантилна комедија" (*Вереници у повоју*). У тим првим комадима има понеки изданак водвиља, као што су певане реплике, али ће тек у *Гимназијалки* (1889) употребити жанровску одредницу која садржи овај појам „водвиљска оперета". Као водвиљ одређује *Породично купање*, *Мачка у џаку*, *Веренике из Лоша* (1888), *Аферу Едуар* (1889) и *Баријоново венчање* (1890). Најзначајније су и учиниле су га познатим: *Кројач за даме*, *Идем у лов*, *Везаних удова*, *Ћуран*, *Дама из „Максима"*, *Буба у уху*, *Позабави се Амелијом*, али све имају одређење „комедија" или једноставно „комад". Сви његови позоришни комади припадају булеварском жанру, а он се сматра аутором који је увео водвиљ у француска булеварска позоришта, која су била приватна позоришта у зони великог париског булевара. Репертоар тих позоришта био је прилагођен укусу публике. Његове комичне комаде можемо сврстати у групу једночинки и скупину коју чине водвиљи и комедије. У првој групи су „брачне фарсе" у којима се удаљава од водвиља и приближава комедији нарави: *Госпођина покојна мајка*, *Клистирамо Бебу*, *Ма не шетај се тако гола*, *Леони је пожурила* и *Ортанс је рекла*: „*Заболе ме баш*!", које се баве свакодневним породичним животом иза које је Федо налазио инспирацију у сопственим брачним искуствима. Предлагао је да буду обједињене под одредницом „Од венчања до развода".

ПРЕТЕЧА ТЕАТРА АПСУРДА

Федо није био у интересу проучавања интелектуалних кругова, јер се комедија мање изучава од драме, али и водвиљ се сматра мање вредним жанром. Према мишљењу Марсела Ашара, Федо је највећи француски аутор комедије после Молијера. Велики практичар театра Жан-Луј Баро сматра да Федо заслужује да постане класик. Био је увек више цењен од позоришних стваралаца него од теоретичара. Од првих успеха на париским сценама постаје миљеник и глумаца и публике. Никада није силазио са репертоара париских позоришта, нити са сцена у другим француским градовима. Био је суверени владар булеварских позоришта. Његови текстови су више за приказивање него за изучавање. Било је врло мало теоретичара који су се њиме бавили. Чак је у једном периоду више био заступљен у америчким универзитетским круговима него у француским, о чему сведоче докторске тезе. Крајем двадесетог века влада веће интересовање за Федоа као драмског писца, док су почетком овог века његови текстови обавезна лектира у средњошколском образовању. Посебну заслугу за рехабилитацију Федоа као комедиографа има Анри Жидел својим критичким издањем сабраних Федоових дела, од којих су неки први пут објављени, попут: *Љубав треба да ћути*, *Човек од сламе*, *Два певца и једна кокош*, *Коме да дам своју жену*, *Господин дадиља*, *Госпођа Зганарел*, као и Виолен Еро, театролошкиња са Нове Сорбоне која је објавила врло озбиљно истраживање у књизи *Федо*, *машина за вртоглавицу* (2013). Сава Анђелковић, у закључку истиче, да још нису признате све вредности Федоовог обимног комедиографског дела иако га сматрају француским класиком.

КАРАКТЕРИСТИКЕ ДОБРО СКРОЈЕНИХ КОМАДА

У предговору, осим драгоцених података о Жоржу Федоу као драмском писцу, Сава Анђелковић даје врло прецизна теоријска објашњења и тумачења. Као пример узимамо теоријско одређење појма водвиљ.

Федо је творац добро скројених комада у којима протагонисти трпе изненађења сваке врсте, за разлику од публике која није изненађена исходом заплета и која својим учешћем комплетира догађања

на сцени. Гледалац прихвата њихова изненађења, јер има поверења у оно чему присуствује, што је велики део заслуге Федоове заводничке снаге текста и његовог изузетно имагинативног духа. Комад конструише од иницијалне чињенице која узрокује серије нових акција, непредвидиво насталих. Комична инвенција се обнавља без престанка. Драмска лица сваком репликом изазивају непредвидиве ефекте у сплету догађаја, који им не дозвољавају никакво размишљање. Забуне, неочекивано понашање, заборављања, сукоби, губици, нагомилавање лажи и авантура учествује у лудилу и у томе Федо ствара заплет. Перипетије иду једна за другом у једва подношљивом ритму. Јунак почиње једном лажи, која узрокује друге, која га вуче и уз екстравагантне ситуације рађа се неодољива комика. Гледалац се истим ефектима увуче у убрзани покрет који све окреће до вртоглавице. Интрига је динамизам тема његових комада наговештених насловом, формира се сплетом околности и догађаја. Језик карактерише све његове комаде, ту су вербалне пируете, духовити изрази, окретање устаљених израза, посебно оних двосмисленог значења, које је окренуто еротици и засмејавању. Језиком ствара реализам. Тај Федоов универзум реагује према својој логици, која је апсурдна, па у томе назиремо појаву Бекета и Јонеска. У испитивању жанра иде до самог краја, доводећи до апсурда. Јонеско је уочио да између њега и Федоа постоји „велика сличност". Федоово комично дело засновано је на ситуационој комици, која је основ сваке комедије интриге, у којој заплет има превагу над свим осталим. Ситуациона комика проистиче из наглих промена ситуација које ликови морају да савладају. Таква комика заснована је на амбицијама ликова. Развојем интриге у комедији ситуације се стално мењају, ликови се сукобљавају са неочекиваним догађајима. Неприлагођеност у новонасталим ситуацијама ствара комичку атмосферу. У примарном драмском тексту, поред концизне и брзе размене дијалога између два и више лица, захваљујући којој напредује радња комедија, Федо користи и монолог, углавном као сцену једног лика. Реље је уметнут у дијалошку сцену. Изобиљем апарте говора учвршћује тематизацију комедије. Његов апарте као тајни говор, чија је чујност ускраћена другим лицима на сцени, али не и публици, најбољи је доказ спонтаног реаговања драмских лица. Тако гласно размишљање лика се претвара у „директан дијалог са публиком". Интегрисан у дијалог, апарте се реализује краткотрајним напуштањем. Увек је у служби комике, али може бити и детектовање ситуације и мишљења. У комедијама долази до понављања узвика, речи, реченица, синтагми, али и радњи и покрета. Комични ефекат се не постиже једноставним механичким понављањем, јер му претходи ауторово размишљање и практично сценско искуство о комичним ефектима понављања.

Муцање, из домена вербалне комике, има елементе екстралингвистичке комике. Посебну вредност имају дидаскалије, које због своје специфичности, могу бити предмет посебне књиге, као предмет истраживања у докторској дисертацији. Визуелност је, такође, извор комике, попут костима ливреја, ноше на глави и сл. Мимика и гест који се сматрају потенцијалним комичким елементом, могу код читалаца проћи непримећено, иако су дидаскалијским текстом назначени, али не и у пантомими. Федо је сам режирао свој тринаести комад *Идем у лов*, први велики драматуршки успех, чиме је проверио своју виртуелну режију у реалности позоришне сцене. Посебно је вредно поглавље *Подаци о заступљеним комедијама* у којима се наводи – жанр, број сцена, мушки ликови, женски ликови, прво извођење.

ФЕДО НА ПОЗОРИШНИМ СЦЕНАМА У СРБИЈИ

Уредник књиге Александар Пејчић у другом делу књиге даје преглед присуства дела Федоа на нашим позоришним сценама: *Федо у српским позориштима*. После великог сценског успеха у Француској, комедије Жоржа Федоа освајају европска позоришта. На српској позорници појављује се занимљивом комедијом *Госпођина покојна мајка*, која је постављена на сцену Мањежа 20. јуна 1924. године у оквиру вечери Soirées libres (београдско НП) у преводу и режији Владете Драгутиновића. Тек после Другог светског

рата Федоове комедије се устаљују на репертоарима српских, али и шире, југословенских позоришта. Постаје један од извођенијих француских писаца све до наших дана. До 2019. године било је седамдесет различитих поставки петнаест Федоових комедија на нашим сценама.

Преводиоци Федоових дела били су, осим поменутог Владете Драгутиновића, Драгослав Андрић, Иванка Павловић, Данило Киш, Љиљана Мандић, Мирослав Караулац, Марина Орловић. Чинило се да су све дотадање представе биле најава за најпопуларнију и најдуговечнију представу *Буба у уху*, премијерно изведену 1971. на Сцени „Бојан Ступица" као дипломска представа у режији Љубише Ристића. *Буба у уху* била је последња представа која је изведена 16. октобра 1997. када је током ноћи избио пожар који је потпуно уништио зграду Југословенског драмског позоришта. У интервалу од 1971. до 2014. године, колико је играна, *Буба у уху* је изведена 1400 пута. Спада у најдуговечније представе на свету. Мењао се састав ансамбла. Из премијерне поделе остали су: Никола Симић, Рада Ђуричин, Бранка Петрић и Власта Велисављевић. И после одласка у пензију наставио је да ради инспицијент Душан Чеклић. Три пута је мењан декор и костими. За трећу промену декора, средства је обезбедио Никола Симић. После смрти Николе Симића представа је скинута са репертоара. Обновљена је у режији Љубише Ристића 7. јуна 2015. у новој подели, са глумцима млађе генерације.

Несумњиво је да је режија *Бубе у уху* Љубише Ристића поставила врло високе стандарде према којима се односила каснија рецепција позоришних представа, рађених на основу Федоових комедија. У Савременом позоришту 1972. рађена је *Дама из Максима*, која је имала велики успех, али не дуговечност као *Буба у уху*. Последњи Федоов комад јесте *Хотел слободан промет* у Југословенском драмском позоришту 2016.

РЕЧ НА КРАЈУ...

Вероватно би се за оваква драгоцена и ретка издања требало да се појави више издавачаких кућа, да се надмећу која ће прва објавити. Књига је драгоцено, незаобилазно штиво за све драматурге, за све посленике позоришног и телевизијског рада.

Наравно, она је знак да би се значајна награда за театрологију, али за превод, морала напокон наћи уз име Саве Анђелковића, који је своје мајсторство доказао одбраном докторске тезе о Стеријиним комедијама на Сорбони 2001. године, као и каснијим књигама о његовој драматургији, објављеним у Француској и у Србији последњих година. За њега се с правом може рећи да је и најбољи познавалац Стеријиног комедиографског рада.

Јелена Перић

НАША ДЕЦА И БОЖИЈИ ЉУДИ

У издању Удружења за очување баштине *Дијак* објављена је књига драма Стојана Срдића *Моје дете и друге драме* . Поред насловне драме у књизи су заступљене још три познате драме овог награђиваног драмског писца и приповедача . То су драме *Микулина женидба, Времена стоје, Грч*, као и једна нова, у овој књизи први пут објављена, драма *Меланхолична освета*.

Стојан Срдић се у српској књижевности првобитно јавио као писац радио-драма, сада већ давне 1984. године и до сада има преко двадесет и пет снимљених и емитованих радио-драма. Осим у овом жанру истакао се и као прозни писац, аутор неколико збирки поезије, а његове приповетке и песме заступљене су у више антологија поезије и прозе.

Стојан Срдић
Моје дете и друге драме
Удружење за очување баштине Дијак,
Прибој Мајевички, 2019



Осим у књизи *Моје дете и друге драме* Срдићеве драме штампане су и у *Едицији савремена српска драма*, а свеска број 52 поменуте Едиције у целости је посвећена његовом драмском стваралаштву.

Драма *Моје дете* по којој збирка и носи име имала је своје премијерно извођење у Београдском драмском позоришту 27. марта 2016. године у режији Ане Ђорђевић и до сада је овенчана са преко двадесет позоришних награда у земљи и иностранству. Интересантно је да је ова драма до сада једини Срдићев комад који је доживео своје сценско извођење иако је он аутор бројних драмских текстова.

У свом драмском опусу Стојан Срдић полазиште налази у архетипском, завичајном, локалном, при чему конкретно мислимо на драму *Микулина женидба* која и отвара ову књигу. У поднаслову ове драме стоји да се догодило у једном делу Босанске Крајине, што овој драми додатно даје значај на аутентичности и веродостојности приче. Та склоност ка документаристичкој грађи огледа се и у драми *Времена стоје* („засновано на стварним догађајима и нестварним именима"), као и у драми *Моје дете* која је такође заснована на истоименим догађајима. Иако пише о веома мучним, тешким темама као што су присилна, на превару организована удаја за малоумног момка (*Микулина женидба)*, насиље у породици и родоскрвнуће (*Моје дете*) драме Стојана Срдића набијене су снажним, искреним емоцијама које читаоца, као ни гледаоца не остављају равнодушним. Он пише веома бритко, његов језик је убедљив и прилагођава се сваком од комада. Дијалози су аутентични и све драме које су заступљене у овој књизи одликује одлична драма-

туршка техника. Текстови Стојана Срдића сирови су и сурови, реалистични и ангажовани (*Грч*), и управо у његовим драмама као што је то био случај са делима Боре Станковића сусрећемо све одлике натурализма, али и једну фину дозу еротичности. Срдић је по много чему сличан поетици Боре Станковића. Поетика и јунаци Стојана Срдића налик су *Божијим људима* Боре Станковића. Та Срдићева деца, временом стасала у „божије људе", дегенерисани су, на ивици егзистенције, просјаци (у Срдићевом случају скупљачи секундарних сировина), осакаћени и умно и емотивно. Срдићев Микула пандан је Станковићевом мутавом Ванку: умно поремећен, заостао и нем, несретник кога силом жене. Његовом женидбом покрећу се многобројни каузални догађаји који доводе до трагичног краја, што ову драму приближава трагедији шекспировских размера. Невеста је окончала свој живот утопивши се у реци попут Фате Авдагине из Андрићевог романа, брат Маркан луди, а родитељи несрећне браће остају да таворе трпећи последице свог безбожничког, свирепог поступка.

У драмском опусу Стојана Срдића који је у овој збирци представљен читаоцима, јасно уочавамо да је у епицентру жена. Она је покретач драмске радње, она је и протагониста и антагониста готово свих комада (*Микулина женидба, Грч, Моје дете, Меланхолична освета).* То је жена мајка, невеста, курва, сироче из дома за незбринуту децу, девојка, тинејџерка. Жена која трпи, која се бори, али и жена која другој жени задаје ударце у име неких виших циљева за које као мајка мисли да има за право (*Микулина женидба, Моје дете)*. У времену у коме живимо, када су новински ступци црне хронике испуњени вестима о настрадалим женама, Срдић нам представља монодраму *Грч*, одличан ангажовани текст, актуелан и болан. Жена мученица натерана је да трпи ударце и различите видове злостављања. Осуђена је на живот жртве у суровом свету мушкараца у коме јој је чак и мајка непријатељ. Ова камерна драма актуелна је пре свега због своје сурове, реалне слике садашњег времена, а уједно је и опомена савременом друштву на положај жена у њему.

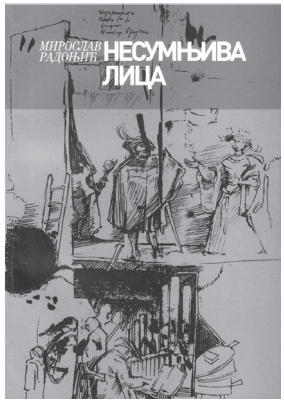
Срдић у своје драме на веома вешт начин уводи мотиве из народне књижевности и митологије, па се тако у његовим делима између осталог сусрећемо и са симболиком косе и њеним одсецањем. У нашој народној традицији чин одсецања женске косе има вишеструка значења (жена неверница, жена која тужи за вољеним мушкарцем). Такође је присутан и мотив замењеног младожење који се јавља у песми *Женидба Максима Црнојевића*, а вешто је укомпонован у драму *Микулина женидба*. Дела Стојана Срдића одликују се мотивима не само из српске усмене и уметничке књижевности већ и осећајем за традицију и наслеђе једног народа. Срдићеви јунаци осуђени су да на својим плећима понесу грехе својих предака и испаштају за неке давно почињене поступке. Овај врсни драмски писац у своју драму уводи и мотив крвне освете (*Времена стоје*) и тиме отвара једну од табуизираних тема српске књижевности коју запажамо и у забрањиваном роману *Нож* Вука Драшковића.

Понижени и обесправљени јунаци Стојана Срдића болна су слика савременог дехуманизованог друштва у коме живимо. Баш такви какви јесу, убоги и напаћени потребни су како би нам се са позоришних дасака обратили а све у нади да ћемо их саслушати и тргнути се из учмалости у коју смо као народ и друштво запали.

Радомир Путник

ДОБРОДОШЛА КЊИГА

Мирослав Радоњић
Несумњива лица
Позоришни музеј Војводине
Нови Сад, 2019.



Театролог Мирослав Радоњић (1936), деценијама присутан у позоришном животу и некадашње Југославије и садашње нам земље Србије, јавио се новом књигом огледа са провокативном насловом – *Несумњива лица*. Дакако, позивајући се на знамениту комедију Бранислава Нушића, Радоњић хоће да нам каже, и докаже, да су позоришници о којима пише, изванредни уметници чије је стваралаштво обележило неколико деценија театарске уметности не само у Војводини, већ и Југославији, па су отуда *несумњива лица*.

Књига огледа Мирослава Радоњића састављена је из два обимом неједнака поглавља; прво, *Позоришна Војводина*, представља у кратким цртама, развој позоришне уметности на територији Војводине, кренувши од давних времена Римског царства и подсећајући на театарске трагове, да би се усредсредио на новије доба, када започиње историја српског позоришта на територији Војводине и поставио појаву *Траедокомедије* Мануила Козачинског као иницијални импулс после кога се идеја о позоришту међу српским живљем у Аустроугарској монархији неумољиво развијала и довела до стварања првих покушаја организованог театарског живота и рађања Српског народног позоришта у Новом Саду. Мирослав Радоњић, потом, укратко информише читаоца о даљем развоју позоришне уметности, стварању нових позоришта не само на српском језику, да би дужну пажњу посветио плурализму позоришних појава у другој половини XX века, од којих ваља истаћи афирмацију професионалних позоришта националних мањина, али и буру коју је у театарски живот Југославије унео покрет КПГТ, пошавши из Суботице да би премрежио земљу које више нема. Дужну пажњу театролог Мирослав Радоњић посвећује документарном делу историје позоришта у Војводини, пружив преглед рада позоришних школа, позоришта за децу, као и разноврсних фестивала којима се заокружује слика о савременим театарским настојањима у Војводини.

Друго поглавље, *Записи и немири*, доноси цећи број разноврсних театролошких огледа. На почетку овог дела књиге налазе се драматуршке анализе посвећене делима Шекспира, Стерије, Тодора Манојловића, Милене Марковић, али и Црњанског, Мирослава Антића, Слободана Стојановића, Исидоре Секулић, Жарка Васиљевића, Михиза, Зорана Петровића и Димитрија Ђурковића, а затим следе

написи настали разним поводима, од годишњица и обележавања јубилеја, до аналитички продубљених глумачких портрета. Када је реч о портретима, ваља рећи да је ово подручје прави истраживачки терен за Мирослава Радоњића. Било да је реч о позоришним стваралоцима из прошлости, било да говори о савременицима, Мирослав Радоњић са завидном ерудицијом, испуњен осећањем огромног поштовања – подједнако према некадашњим као и садашњим уметницима – портретише позоришнике несвакидашњом акрибијом, увек налазећи праве речи којима тумачи особености њиховог стваралаштва. Портрети позоришних стваралаца које је тако приљежно исписао, и верујем, још увек исписује Мирослав Радоњић, иду у ред најкомплетнијих анализа којима се истражује, с једне стране, стваралачки метод уметника, док се, с друге стране, његов допринос оцењује и уграђује у историју, што ће рећи у естетику, етику и поетику нашег театра. Када сам рекао да Радоњић пише најкомплетније анализе, присетио сам се изванредних глумачких портрета које је исписао Милан Грол, вероватно најузорнијих у српској театрологији; дакако, о глумцима су писали многи театролози, писци, критичари и аналитичари (Глигорић, Боривоје Стојковић, Финци, Вељко Петровић, Мата Милошевић, Првић, Мирковић, Зоран Т. Јовановић, Пашић, Петар Марјановић...), али по дубоком уверењу потписника ових редова, Мирослав Радоњић је стао у први ред портретиста, јер његови огледи, најчешће о глумцима Српског народног позоришта - Милки Марковић, Рахели Ферари, Љубици Раваси, Милици Радаковић, Добрили Шокици, Стевану Шалајићу, Мири Бањац, Ивану Хајтлу, Иби Ромхањи, Ласлу Патакију, као и глумцима из других театара, Бранку Плеши, на пример, пружају дубински увид у стваралачке методе глумаца, откривају њихову способност материјализовања духовности од које се састоји лик који тумаче у сценску појаву којој се препуштамо без остатка, виртуозност глумачке технике, а у исти мах, говоре нам и о значају њихових остварења у контексту развоја позоришне уметности, при чему Мирослав Радоњић, када је то неопходно, укључује у своје есеје и елементе глумчеве биографије који су битно утицали на његов развој. Свему томе ваља придодати констатацију да огледе о стваралоцима Мирослав Радоњић исписује са нескривеним задовољством, чак радошћу, због тога што може да сведочи о звезданим тренуцима театарског стваралашта. Напокон, треба рећи да Мирослав Радоњић поседује лични списатељски модел, покадшто подсећајући читаоца на леп српски језик који полако нестаје из написа о позоришту, а увек лаком руком и с прегрштима тачно нађених и употребљених епитета, заокружује сваки портрет.

Књига Мирослава Радоњића *Несумњива лица* нуди нам задовољство читања театролошких огледа који описују позоришне успехе и домете уметника. У радовима овог аутора нема злобивости, цинизма, позерства и испразности, али нема ни схоластичких расправа о методама којима су, све чешће, испуњене данашње театролошке студије. Напротив, огледи Мирослава Радоњића су прозрачни, литерарно избрушени и лишени сваке претенциозности. Речју, *Несумњива лица* представљају значајан догађај у нашој театрологији.

Радомир Путник

ИСТОРИЈА АЛТЕРНАТИВЕ

Милан Мађарев
Паралелна историја театра
Позоришни музеј Војводине и Сајнос доо
Нови Сад, 2018.



Театролог Милан Мађарев одабрао је да истражује театарска збивања која не припадају главним токовима професионалног театра у Србији, као и шире, у региону. Реч је, дакле, о предузимљивом и неуморном позоришном посленику најширег деловања; Милан Мађарев је драматург, редитељ, педагог, водитељ психодраме, радијски редитељ и преводилац. Уз све те активности, Милан Мађарев је написао и две књиге: *Креативна драма у Школозришту* и *Театар Јожефа Нађа*, а са словеначког је превео књигу *Вера у лутку* познатог уметника луткарства Едија Мајарона.

Најновија књига Милана Мађарева *Паралелна историја театра*, већ насловом сугерише да ће подручје њених испитивања бити театарска збивања која су изван нормативне позоришне естетике у њених савремених рукаваца. Поднаслов пружа додатно објашњење и гласи: *Алтернативни театар у аматеризму Србије 1980-2000.* У уводном тексту Милан Мађарев вели да је подстицај за писање ове књиге о позоришном аматеризму добио за време боравка у Холстеброу, у Данској, код Еуђенија Барбе. Том приликом Барба је у интервјуу рекао Мађареву, да се припрема да напише паралелну историју позоришта. Ово је одлучио због тога што, како каже, званична историја позоришта се не бави кључним личностима и појавама, или се труди да их маргинализује. Милан Мађарев је, отуда, закључио да алтернативно позориште треба да ради на самопромоцији, јер ако само не проговори о томе шта и како ради, какве су му намере и које је домете остварило, остаће заувек на „медијској и стручној маргини" и опстојаваће само на ентузијазму својих чланова. Ово сазнање и Барбине речи одредиле су оквире истраживања Милана Мађарева и дефинисале критеријуме који су му омогућили да региструје, анализира и систематизује значајне појаве, догађаје и ствараоце у алтернативном позоришном животу у Србији.

Аутор истраживања, разуме се, определио се да испита аматеризам у историјском периоду који захвата време од 1980. до 2000. године; треба рећи да је аматеризам био у пуном успону средином шездесетих година, посебно у Београду где је постојао већи број студентских позоришта, која су била кратког века, али из којих су потекли значајни позоришни ствараоци – глумци, редитељи, драматурзи, организатори, сценографи, дизајнери... О овом значајном периоду Театрон је обја-

вио студију Слободана Ракетића (видети број 178-179 из 2017.) у којој се констатује да је рад студентских позоришта, па и алтернативе, после 1968. утихнуо и одржавао се спорадично, најчешће у Академском позоришту „Бранко Крсмановић". Милан Мађарев, како видимо, отпочиње истраживање тамо где је Ракетић стао. Милан Мађарев пише о фестивалима алтернативе (Брамс, Бап, Фестивал нових театарских форми у Панчеву, као и о раду позоришта насталих крајем XX века, где се бележи допринос Театра лево, Омладинског позоришта Сусрет, КУД „Абрашевић", Театра „Шпанац", Театра Ламије, Мимарта и многих других тада отворених сцена. Основна карактеристика рада у поменутим позориштима, као и у највећем броју неспоменутих, било је колективно истраживање позоришних елемената, знакова, покрета и језика, при чему се тежило да се одржи процесуалност рада као веома битна значајка која алтернативи нуди лабораторијски рад без обавезе да доспе до неког унапред задатог циља.

Милан Мађарев, подробно описује рад неколиких позоришта и њихове најзначајније представе. Аутор издваја најуспелије представе из посматраног периода, не настојећи да одреди заједнички именитељ којим би се и театри и представе могли класификовати. Ово становиште Милана Мађарева је, изван сваке сумње, исправно, јер није могуће нормативизовати сасвим различите приступе, намере и остварења који су сасвим диспаратни и међу собом неупоредиви. Статус аматеризма, када је реч о намерама, у суштини је поларизован, јер се из аматеризма, с једне стране, регрутују будући професионални кадрови (редитељи, глумци), док се, с друге стране аматери задовољавају личним учешћем у раду театарских лабораторија, задовољавајући се самим чином рада и, што је ређе, оствареним успесима на фестивалима, не тежећи да капитализују евентуално стечена признања и остајући верни алтернативном театру. Милан Мађарев уочава ову дихотомију која одувек постоји у раду аматерских позоришта, и закључује да се рад у аматеризму и даље може одвијати на ова два колосека, премда су његова предвиђања везана за даљи рад аматерских позоришта доста суморна.

У посматране две деценије Милан Мађарев анализира неколико истакнутих представа које се одликују духом трагалаштва. Детаљно и прецизно аутор описује домете представа као што су *Композиција III* Академског позоришта „Бранко Крсмановић", *Растибуђелизоване клејбезабле* Милана Д. Вукотића и Театра лево, *Хоризонт-висока монтажа* Деане Лесковар и *Херој улице* Ладе Мартинац, обе представе је режирао Владимир Лазић у извођењу АКУД „Жикица Јовановић Шпанац" Театра ДЕС, *Случајеви* Данила Хармса у режији Николе Јевтића и извођењу Омладинског позоришта Сусрет, као и више представа Театра „Ламије" у режији самог аутора књиге, Милана Мађарева.

Описом ових представа и појединачних домета аутора и извођача, Милан Мађарев одговорио је обавези коју је сам себи поставио, другачије речено, исписао је алтернативну историју позоришног живота, већма у Београду, током последње две деценије XX века. Треба рећи да је захваљујући великом раду Милана Мађарева, сачувана од заборава она повест српског театра која је опстојавала захваљујући, пре свега, ентузијазму и љубави бројних учесника који су, не очекујући признања, а ни било какаву материјалну или нематеријалну добит, чистог срца и с великим очекивањима ушли у аматерски позоришни живот да би испунили своје разноврсне жеље. Милан Мађарев поименце наводи бројне судионике театарског живота, констатујући да је љубав према позоришној авантури била пресудна да се одлуче на учешће у театарским подухватима. Дакако, један број, пре свега редитеља, а потом и позоришних критичара, своју делатност започео је у алтернативи, да би је наставио у професионалним позориштима и медијима. То је, како сведоче истакнути ствараоци и теоретичари (Клајн, Беловић, Клајић) био логичан и очекиван пут ка професионализацији делатности.

Милан Мађарев је начинио прегледну паралелну историју позоришног живота у Србији, пре свега у Београду. Тиме је употпунио наша сазнања о алтернативи о којој се данас пише недовољно, а која је током последње четири деценије XX века пружила значајан допринос нашој позоришној уметности.



Музеј позоришне уметности Србије

IN MEMORIAM

ЗОРАН РАНКИЋ
(1935 – 2019)

ДЕСИМИР ДЕСКО СТАНОЈЕВИЋ
(1950-2020)

ОЛГА МАРКОВИЋ
(1950 – 2020)

ЛИДИЈА ПИЛИПЕНКО
(1938 – 2020)

МИЛИЈА ВУКОВИЋ
(1947 – 2020)



ЗОРАН РАНКИЋ (1935 – 2019)

Позоришна, књижевна, културна јавност била је неспремна да прими тужну вест да нас је напустио, после дуге болести, Зоран Ранкић у понедељак, 9. децембра 2019. Као да нас смрт увек опомене и упозори, јер код тако даровитих личности не можемо да појмимо да имају свој крај. Његово име присутно у културној јавности више од пола века, и није било везано само за његову основну вокацију – глумачки позив. Био је све: и глумац, и песник, и драматичар, а последње три деценије и истакнути афористичар. Мало је знано да је он и даровити сликар-графичар, који је илустровао своје књиге лепршавим цртежима симболичких поетских значења.

Истина, љубитељи позоришне уметности памте га по низу незаборавних глумачких креација на сцени Београдског драмског позоришта на Црвеном крсту, од јесени 1961. Дакле, пре скоро шест протеклих деценија.

Увек младалачки разбарушене косе, одавно модерно седе, Зоран Ранкић био је, по много чему, уочљиво нетипичан глумац. Своје чувене афоризме смишљао је и исписивао за својим сталним столом у *Руском Цару, Грчкој краљици*, а када је нестало тих знаменитих локала, био је видљив на спрату кафеа Културног центра Београда, своје чувене осматрачнице на шаренолику реку људи која се непрестано слива преко Трга Републике. Уз његов сто, увек би се нашао понеко од његових бројних пријатеља, колега, познаника. Зато не чуди што је био члан чак четири уметничка удружења – Савеза драмских уметника Србије, Удружења књижевника Србије, Удружења драмских писаца Србије и Удружења књижевника Републике Српске. У сваком од њих остао је делић сећања на Ранкићев разноврстан стваралачки опус.

***

Зоранови корени везани су за Дервенту, где је рођен 9. августа 1935. године. Средњу драмску школу завршио је у Сарајеву 1955, када бива ангажован у сарајевском Народном позоришту. Веома брзо је потврдио глумачки таленат и испољио богату могућност сценског израза. У првим годинама рада на сцени, Ранкић на питање шта пресудно утиче на развој уметничке личности, одговара: „Имати своју личност, а затим организовати је против себе, грађански безбрижног и на себе навиклог. Из те мучне, исцрпљујуће битке, ослобађају се снаге духа и креативности. Ништа неизвесније од тога! Ништа лепше од тога!". Ту рану зрелост Ранкић ће убрзо потврдити креацијама на сцени.

Током седам година на сарајевској сцени остварио је деветнаест улога, међу којима се истичу Едмунд у *Дугом путовању у ноћ* О'Нила, Мића у *Песми* О. Давича, а позоришна критика посебно је издвојила његове запажене интерпретације Професора у Јонесковој *Лекцији* и *Страдији* Р. Домановића и Б. Михаиловића Михиза, у којој тумачи чак седам улога, оба дела у режији младог Боре Драшковића.

Године 1961. Зоран Ранкић добио је Стеријину награду за три улоге у радио-драми *De profundis* Слободана Марковића (што му је и једина награда на пољу глуме коју је освојио!).

Исте године прелази у Савремено позориште, од-

носно Београдско драмско, у Београд, где остаје готово четири деценије, до краја свог радног века. Последњу улогу – Главни келнер у драми Бернарда Шоа *Никад се не зна*, одиграо је 10. марта 1999. Међу више од педесет остварења у позоришту на Црвеном крсту Ранкић је тумачио знатан број познатих ликова из наше и светске драмске литературе, али готово увек ликове изузетне сложености или пак оне за које је потребна посебна сценска енергија. Међу такве ликове спадају његове креације: Ричарда у *Тугованки за господина Чарлија* Џемса Болдвина, Станоја Главаша у истоименој драми Ђ. Јакшића, Хлебњикова у Бабељевој *Црвеној коњици,* Вековића у Давичовој *Песми*, Мечеткина у драми А. Вампилова *Прошлог лета у Чулимску*, Бориса у *Разарању говора* Борислава Пекића, Императора Јозефа Другог у *Амадеусу* Питера Шефера, Светозара Слишковића у делу Слободана Селенића *Писмо/Глава*, до Радоја Белегишког у драми *Ново је доба* Синише Ковачевића. Тумачио је лик Чувара Калемегдана у својој драми *Калемегданци,* коју је и сценски поставио.

Последњих деценија није га одвећ привлачила позоришна сцена. Више је волео кад би га се сетила телевизија, на којој је остварио две особито запажене креације у серијама *Последњи чин* (маестралан лик четничког војводе Николе Калабића) и *Срећни људи* (упечатљиви Попара). На београдској Телевизији Ранкић је снимио десетак ликова, међу којима спадају и два споменута, али је био запажен и лик у тв-драми *Јастук гроба мог* Слободана Стојановића, која је проглашена за најбоље драмско телевизијско остварење 1998. године, поводом обележавања 35. година тв-драме.

Као глумац поседовао је способност сложеног психолошког нијансирања карактера, па не чуди што је претежно тумачио ликове изузетне сложености, који траже велику сценску енергију и богату палету изражајних глумачких средстава. При свему том, Ранкић је показао и изванредно суптилно комичарско умеће и редак сценски магнетизам. А те одлике, уз бриљантно запажање узбуркане и противречне људске природе, доћи ће у великој мери до изражаја и у његовом потоњем књижевном раду.

***

Низу својих угледних колега-драматичара придружио се и Зоран Ранкић својом првом драмом *Калемегданци,* премијерно изведеном у његовој режији, на сцени матичног Београдског драмског позоришта 6. марта 1994. године. Представа је играна преко тридесет пута.

У ансамблу од шеснаест глумаца, Ранкић је за протагонисте одабрао своје дугогодишње угледне колеге са Црвеног крста. Био је то његов редитељски деби. Појавио се у двострукој улози – писца и редитеља. Као редитељ морао је да (евентуално) коригује писца. Познато је да писци нерадо пристају на редитељске „штрихове". На тој клацкалици Ранкић се, очито, добро сналазио, попуштајући час редитељу, или остајући, пак, тврдоглаво на страни писца.

Тако је писац „пекао" нови, редитељски занат, уписујући у свој списатељски архиваријеочекивана и нова, веома драгоцена искуства. Јер се на својој списатељској кожи осведочио каква сценска искушења чекају и вребају аутора приликом глумачког оживљавања властитих, лепо срочених и недодирљивих реплика.

Истина, Ранкић ће накнадно изјавити да *Калемегданце* није режирао „као писац него као глумац", додајући, при том, да је мислио како је глумачки посао најтежи. „Али, радећи *Калемегданце* схватио сам да редитељ, ако је честит човек, обавља јако тежак посао".

Ко су ти Ранкићеви *Калемегданци*? Каква је то нова, до сада у литератури непозната врста Београђана?

Истина, један угледни књижевник је, још пре Другог светског рата, упућивао књижевни *Поглед с Калемегдана,* а други, такође угледни академик, описао је духовито и сликовито свој дечачки лет „јеропланом над Калемегданом".

Али, у драми је нешто сасвим ново. Код Ранкића агирају јунаци митског места званог *Кале – мегдан*, што у преводи значи: становници утврђеног града илити тврђаве, на коме се, наравно, одвијају бојеви и двобоји, речју излази на мегдан. И тако стално, вели легенда, од доласка Словена на ове просторе до наших дана.

Ранкић се, истина, у драми временски зауставио на Ускршњем савезничком бомбардовању 1944. године, али историја вазда немирних балканских ветрометина се неочекивано протегла до новог, такође савезничког,

фаталног мартовског бомбардовања 1999. године, цинично именованог „Милосрдни анђео“. То бомбардовање писац у драми није поменуо, али је историјском логиком интуитивно наслутио, а у другој драми је предвидео. Зато Ранкић у поднаслову пише: „Српска комедија, дакле драма“.

Текст драме *Калемегданци* угледао је светлост дана на страницама часописа *Књижевност* 1998. године (бр. 3-4) и почео свој литерарни живот. Онај први, сценски трајао је три сезоне, уз леп број реприза. На страницама тог угледног часописа публикована је 2003 (бр.1/2/3) и друга драма – *Скретница* истог аутора, која до сада није извођена на нашим сценама.

***

Снагу свог вазда немирног духа са сцене пренео је у разнородне књижевне креације – у брушене стихове, запаљиве, оштроумне и горке афоризме и нетипичне драмске „производе“. Речју, глумац се интензивније посветио – перу. Често говори да се од ране младости, најпре, одао – поезији, а од 1975. почео је да објављује афоризме у „Рефлектору“, часопису Београдског драмског позоришта, наставио у „Вечерњим новостима“ и „Експрес Политици“, као и у *Сатирикону* „Политике“.

Током последње три деценије Ранкић је постао плодан књижевни стваралац. Аутор је седам збирки поезије: *Аорист (*1992), *Смрт, свечана српска ношња* (1993), *Ексер* (2006), *Призори* (2014), *Претешко ништа* (2017), *Словенски знак* (2017) и *Са мале пруге јављам* (2018), више збирки афоризама: *Довиђења, како сте?* (1990, 1993, 1999), *Афоризми* (2000), *Балкански нервчик* (2005), *Овде киша али и Србија* (2006), *Код цара у подне* (2012), *Ништа свега* (2012), *Због ом заувек, одмах се враћам* (2014).

Од 1997. до 2005. љубоморно и истрајно неговао је у *Ошишаном јежу* своју препознатљиву рубрику „Балкански нервчик“, на основу које је настала истоимена књига. Штампао је 2007. књигу драма *Српске комедије, дакле драме*.

За свој афористичарски рад Ранкић је добио прегршт признања, међу којима се налазе: годишња награда „Браћа Ормаи“ (2002), годишња награда *Ошишаног јежа* (2003), најзначајнија домаћа награда „Радоје Домановић“ Удружења књижевника Србије (2012), награда „Драгиша Кашиковић“ за афористику за књигу *Код цара у подне* (2012), награда „Вечерњих новости“ за новинску сатиру „Јован Хаџи-Костић“ (2014), као и награда „Радоје Домановић“ за животно дело, за стваралаштво у области хумора и сатире 2015).

Новинарка Звездана Станковић аутор је књиге *Зоран Ранкић,* која садржи избор из Ранкићеве поезије, прозе, неколиких драмских сцена, као и сведочења других о њему, уз Ранкићева сећања на колеге и пријатеље, објављене у ауторском издању 2017. године.

***

Зоран Ракић чини се да је непоткупљиви сведок нашег апсурдног и трагичног положаја као народа осуђеног да живи на балканској ветрометини, изложен сталним бурама. Множина његових књига афоризама чине нам се лековитим, нужним, корисним, јер су прави лирски сатирикони, у духу домановићевске сатире.

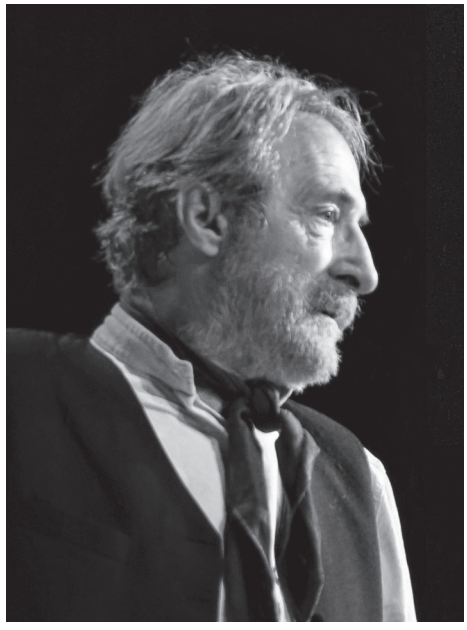
Његов вишегодишњи пријатељ Момо Капор, поводом прве Ранкићеве књиге је зато с правом записао: „Књига афоризама представља, у ствари, мали бревијар који не читамо као друго књижевно штиво већ га од случаја до случаја узимамо у руке и прелиставамо, да би нам насумице пронађене мисли осветлиле у једном блеску неки суморан дан, када се нађемо у духовном ћорсокаку.“

Како је запажено, његови афоризми су често кратки филозофски трактати од једне или две реченице, зачињени јонесковским апсурдима, вибовским оштрицама, али увек радовићевски добронамерни.

„О смрти певао, живот славио!“ (*Ништа свега*)

Чини се да Ранкићеви афоризми имају вишеструку лековиту моћ, а бројни су ушли у народ као пословице. Биће да је то доказ да ће спомен на Зорана Ранкића дуго трајати.

Зоран Т. Јовановић



ДЕСИМИР ДЕСКО СТАНОЈЕВИЋ (1950-2020)

Кажу да нема правог Нишлије који није познавао Деска. Његову свестраност и страственост у свему чиме се бавио. Био је глумац нишког Народног позоришта од седамдесетих година у коме је одиграо преко 80 значајних улога, музику је волео и њоме се бавио читав живот, учествовао је на фестивалима, снимио четири албума старограде музике, а та љубав га је одвела из Ниша у Позориште на Теразијама, где је досањао свој уметнички сан, бавећи се оним што је највише волео – музичким позориштем.

Не знам зашто ми је Бог, као директору Позоришта на Теразијама, као под обавезно, наменио једну од улога да се у име нашег Позоришта опраштам од оних који одлазе. Тако се и овим текстом на неки начин заувек опраштам и од нашег Деска. У своје име и у име свих оних који су волели и поштовали његов уметнички рад. Мада... могао је још мало да причека. Коју годину, па и деценију... Али, шта је, ту је. За њега је готово, а ми остали ћемо мало касније.

Провео је скоро три деценије на даскама Позоришта на Теразијама. Мноштво улога, већих, мањих, средњих... само по месту на каст листи, наравно, али, увек великих по уметничком домету. *Зимски дворац*, *Давни флерт*, *Три мускетара*, *Ивкова слава*, *Виолиниста на крову*, *Јубилеј*, *Зона Замфирова*, *Грк Зорба*... Боже, какав је то Зорба био? Од кад се разболео и није било *Грка Зорбе* на репертоару, готово да није било дана, а да неко не би телефоном питао: Зашто сте скинули Зорбу са репертоара?... Зашто нема Деска?... Ма, нисмо га скинули, госпођо или господине, него, виша сила, а када се Деско опорави... Ма, ви ту нешто мутите... Да, „мутимо", а заправо, „мутио" га је он, својим префињеним глумачким алатом. Играо га је, заиста, са изузетном глумачком лакоћом и виртуозношћу, играо га је толико другачије од славног Ентони Квина, а опет, са макар исто толиком уверљивошћу и страшћу. Са својом дивном колегиницом и великом пријатељицом Љиљаном Стјепановић, младим Слободаном Стефановићем и готово целим ансамблом нашег Позоришта – играли су тај „теразијски сиртаки"... као да су се родили и одрасли у том месташцету у Грчкој, измештеном из времена и простора ових наших обичних живота и зароњеном у ковитлац музике, поезије и страсти.

А тек Тевје у *Виолинисти на крову*, тај „савремени Јов", кога његов Бог искушава, развлачећи га између среће и јада, радости и туге, патње и мудрости, свега и свачега – из, ваљда, само њему познатих разлога. Али, ти си, драги Деско, учинио да твој Тевје, као и сви ми у публици, баш као и Јов у старозаветној легенди, никад не посумњамо у Божју сврсисходност и у циљеве његових дела и искушења намењених човеку, малом или великом, скромном млекаџији или силноме цару.

Десимир Деско Станојевић рођен је 7.октобра 1950. године у Нишу, Палилули, на раскрсници улица Божидарчеве и Станоја Бунушевца у кући газда Ђоке фијакеристе и газдарице Колке, од оца Светомира са надимком Царић, бившег песника, новинара и чиновника и мајке Јелене рођене Станојевић, домаћице.

Е, баш због овог рођене Станојевић прва грдња од

учитеља дошла је баш у школи „Коле Рашић“ где је започео први разред. Да се Јелена презивала Стојановић, Јовановић или Петровић, било би нормално, али Станојевић је ретко презиме у Нишу па је учитељева љутња била оправдана, мислио је да не зна презиме мајке. По писаним и усменим сазнањима рођен је у 17, а можда и у 21 час. По причи, овај догађај се десио када се Царић враћао са посла, а нана Катарина је све до рампе трчала да га дочека са речима „Свето, Свето, мушко“. Радост је сигурно била велика с обзиром да је Царић имао већ четрдесет година и две ћерке. Због трајног губитка очевидаца овог догађаја нисмо у могућности да утврдимо тачне податке.

Господин Царић се није разумевао у хороскопске знаке и није знао да су „ваге“ уметнички знаци, али је на време, а можда и пре времена, проценио да метлу која је младом Десимиру служила као гитара, замени правом гитаром. И тако је почело. Мајка је за свог мезимца имала друге планове. У комшилуку је становао и радио неки зубни техничар. Кришом је пратила како му „пословно“ долазе неки са завежљајима у којима је било злато. У то време највећи хит је био да имате бар један златан зуб и то у предњем реду, како не би био сакривен од осмеха. Кад се уз ово дода и да је носио бели мантил, одлука је била коначна, али је живот другачије хтео. Бели мантил Деско је заменио одећом из свих епоха, настављајући школовање у Драмском студију. Од 71 кандидата примљено је 10. Школовање је завршило 8 студената, а у Народно позориште Ниш примљено је 4 глумца.

А улоге су, једна за другом, као звездице на ноћном небеском своду, светлуцале у бескрајном низу:

1969, као студент *Ђидо* и улога Милића

1970, *Сан летње ноћи*, улога Лисандер

1971, *Коштана* и улога Стојана и прва награда на фестивалу

1978, *Богојављенска ноћ*, улога Фесте луда и награда Удружења драмских уметника Србије за изузетна остварења у тој години

1979, *Др* и Милорад Цвијовић

1981, *Ивкова сл*ава и улога Неко, где су критике промениле наслов представи у *НЕКОГА СЛАВА*

1983, *Шума*, улога Несрећковић

1984, *Хотел слободан промет*, Пингле

1985, *Зона Замфирова*, Мане

1986, *Шовинистичка фарса*, др Слободан Михајловић

1986. *Николетина бурсаћ*, Николетина Бурсаћ

1988, *Дон Жуан се враћа из рата*, Дон Жуан

1988. *Клаустофобична комедија*, милиционер Вуле

1988. *Мрешћење шарана*, Васа Вучуровић

1988. *Није човек ко не умре*, Иван

1989. *Силе у ваздуху*, Таксиста Миле

1990. *Отац на службеном путу*, Отац (Махмут Зољ)

2007. кг *Сабирни центар*, професор Михајло Павловић

2007. кг *Кафана код сви*, Алекса Орловић

2010. *Виолиниста на крову*, Тевје, режија, сценографија, костимографија продукција

У Позоришту на Теразијама у Београду, остварио је, критичари би употребили уобичајене клишее, „запажене“, „упечатљиве“, можда, „раскошне“ – али, ја бих рекао само, „Дескове улоге“ у представама:

1991. *Зимски дворац*

1991. *Давни флерт*

1992. *Цигани лете у небо*

1992. *Ивкова слава*

1992. *Три мускетара*

1995. *Виолиниста на крову*

2000. *Јубилеј*

2007. *Цигани лете у небо*

2009. *Маратонци трче почасни круг*

2011. *Под сјајем звезда*

2011. *Грг Зорба*

2012. *Зона Замфирова*

Своју последњу представу одиграо је у октобру 2019. године, свог ујка Тасу у *Зони Замфировој*, на сцени Позоришта на Теразијама. Умро је неколико месеци касније, 10. марта 2020 године.

Десимир Деско Станојевић, сјајан глумац, човек и мој драги пријатељ, наликовао је, заправо, највише једном лику из комада које је играо. Наликовао је већ поменутом и чувеном Тевјеу из *Виолинисте на крову*.

Као и Тевје, био је човек, велики у сваком погледу, али понекад неоправдано оспораван, погрешно тумачен и безразложно критикован. Поготову кад је у једном моменту и само позориште постало контаминирано отровима блутаве дневне политике у Србији. Многи би ту стали, можда и дигли руке од свега. Али, не и Деско. Њега то није заустављало да иде из улоге у улогу, у позоришним комадима, популарним телевизијским серијама, а публика му је то узвраћала нескривеном љубављу. Деско је био човек, на неки начин, као Хорацио из Шекспировог *Хамлета*, коме дански краљевић у једном моменту каже: „Добри мој, Хорацио, ти си човек који са једнаком хвалом трпи и ударе и даре судбине."

Или, као Чорбаџи Таса у *Зони Замфировој*, који на свом бициклу обилази малу српску паланку, као да обилази цео свет, примећује све и са благом дозом ироније, коментарише људске карактере и менталитет нашег народа – али, са наглашеном љубављу и симпатијама према њему.

И, заиста, није се ни на шта жалио кад су долазиле критике, нити се хвалио када су долазиле награде и признања. Доживљавао их је као саставни и нормални део једног живота, па, био он и глумачки, увек обасјан рефлекторима јавности, публике и критике. Глумачког живота који је, понекад, тако потцењен, али, понекад и тако прецењен. Али, Деско је знао да нађе меру. Праву, људску и достојанствену меру. Како на сцени, тако и у животу. Са мером, тихо и ненаметљиво као што је и живео, одлучио је да напусти овај свет.

Нишу и Палилули се враћао целог живота. Пролазећи поред места на коме је рођен, а на коме више није било куће Ђоке фијакeристе, већ трафика, унуцима је поносно говорио „овде је рођен деда". Мали унук Бранко је трафику са жутом тендом замислио као идеално место рођења и усхићено је викнуо „леле, деда, рођен си у трафици". Колико жвака, бомбоница, лизалица је ту било...!

И, заиста, породица му је значила све. Као и сцена... А, онда, морао је да остави и своју сцену и своју породицу. Своју дивну супругу, своје ћерке, своју унучад, своје псе и ловове, свој Дунав, свој Београд и свој Ниш. Своје песме и своје снове... Ти снови те ни сада никада неће напустити, као што те неће никада заборавити ни публика у позоришним салама, или крај телевизијских екрана. Као што те неће никада заборавити ни твоје Позориште на Теразијама.

На питање „коју представу имаш вечерас", у Народном позоришту у Нишу, одговарао је: „Не знам, уђем у гардеробу и који костим виси, тај сам вечерас".

Ко си вечерас, драги Деско?

Александар Ђаја

(Коришћени су уступљени материјали из књиге „Ко си вечерас", коју је Дескова супруга Нада Станојевић припремила за његов 65-и рођендан, на чему јој се најтоплије захваљујем).



ОЛГА МАРКОВИЋ (1950 – 2020)

Напустила нас је наша Олга.

Рођена је у Београду, где је и дипломирала југословенску и општу књижевност на Филолошком факултету, 1974. године.

У Музеју позоришне уметности Србије је провела читав радни век. Од 1980. је била кустос, потом виши кустос и најзад музејски саветник – од 1998. до одласка у пензију, почетком 2016. године. Водила је Одељење архивске грађе, у чији састав је улазило неколико збирки: оригинална архивска грађа из наше позоришне историје (административна и лична документа), драмска дела у рукопису, кореспонденција (писма, мемоари, дневници), музикалије, заоставштине...

Као аутор студијско-тематских самосталних изложби, пратећих каталога и студијских текстова, проучавала је и публици у земљи и иностранству представила наше бројне значајне уметнике. Међу њима су драмски писци Јоаким Вујић, Лаза Костић, Меша Селимовић, Милутин Бојић, Александар Поповић, Љубомир Симовић; глумци и редитељи Тоша Јовановић, Милош Цветић, Вела Нигринова, Пера Добриновић, Милорад Гавриловић, Владета Драгутиновић, Жанка Стокић, Дара Милошевић, Невенка Урбанова, Мија Алексић, Зоран Радмиловић; сценограф Миомир Денић; диригенти Оскар Данон и Богдан Бабић; оперски певач Жарко Цвејић и многи други.

Олга Марковић је проучавала и друге теме из нашег позоришног живота – од српских избегличких, војничких, реконвалесцентских и заробљеничких позоришта из периода Првог светског рата, преко историје позоришта у Шапцу (1840–1990), ужичког Народног позоришта (1945–2015), до дела Рихарда Вагнера на сцени Народног позоришта у Београду. Међу њеним изложбама је и једна о збирци америчке позоришне фотографије 19. века, која се чува у Музеју позоришне уметности Србије.

У својству вишегодишњег уредника едиције Драмска баштина, у издању Музеја, Олга Марковић је пред читаоце изнела велики број драмских текстова домаћих аутора из 19. и с почетка 20. века – Милорада Поповића Шапчанина, Мите Димитријевића, Ђорђа Малетића, Ђура Димовића, Љубомира Петровића, Милутина Чекића, Петра Петровића Пеције, Милице Јаковљевић – Мир Јам и других. По њеном избору, у овој едицији је први пут објављена историјска драма *Ђурађ Бранковић* Јована Ђорђевића и Каролја Оберњика којом је својевремено Народно позориште у Београду започело рад, те многа друга до тада непозната дела као и она која су у своје време била веома популарна, попут комада с певањем *Девојачка клетва, Чучук Стана* или *Потера*, комедија *Љубавник своје жене*, *Госпођица као сељанка*, или *Породица Бло* Љубинке Бобић.

За собом је оставила преко 50 штампаних каталога, есеја, студија из области театрологије, позоришне историје, драмске књижевности...

Била је дугогодишњи члан редакције часописа Театрон и других публикација Музеја позоришне уметности Србије, медијатор пригодних вечери, предавања, промоција, семинара, сарадник у изради

енциклопедија, лексикона, антологија, јубиларних издања... Учествовала је на научним скуповима, конгресима, симпозијумима (СИБМАС, САНУ, ФДУ, БУ...)

Као што је својевремено сама забележила, „меморари, дневници, записи, фотографије, позоришни плакати и програми, скице и цртежи, рукописи и записници из меморијалних фондова Музеја позоришне уметности Србије приказани на изложби", могу да дочарају само делић атмосфере прошлих времена. Али они су, нажалост, све што остаје иза позоришта, и све чиме историчари театра располажу у својим настојањима да оживе ефемерни позоришни чин. А наша Олга је то предано чинила – на ползу свих оних који позориште чине и који га воле.

Јелица Стевановић



ЛИДИЈА ПИЛИПЕНКО (1938 – 2020)

Лидија Пилипенко, примабалерина, кореографкиња и некадашња директорка Балета Народног позоришта, једна од наших најзначајних балетских уметница, представница *златног* доба балета и симбол југословенске и српске балетске сцене, напустила нас је заувек овог чудног београдског лета. Оставила је дубок уметнички траг, а њено име остаће уткано у странице историје балета. Још од далеке 1955, па све до 2017. године када је креирала своју последњу кореографију, била је у потпуности посвећена уметности. О нераскидивој вези са балетом сведочи њена импресивна биографија и каријера дужа од шест деценија.

Богат уметнички пут Лидије Пилипенко почиње по завршетку Средње балетске школе у Београду, иако је још као ученица наступала у балетским представама националног театра. Чланица Балета Народног позоришта постаје 1955. године. Захваљујући особеном таленту, упорности и посвећености, убрзо учествује у целокупном балетском репертоару, игра и солистичке улоге, а 1959. године први пут наступа у главној улози у балету *Вибрације*, у кореографији Вере Костић. Богат балетски репертоар и широк спектар улога које је тумачила са великим успехом сведоче о раскошном таленту Лидије Пилипенко. Изузетна представница класичне балетске школе, изражене индивидуалности и темеперамента, градила је са подједнаким успехом своје улоге класично-академског, романтичног и савременог репертоара. Водеће улоге остварила је у балетима: *Бахчисарајска фонтана*, *Двобој Танкреда и Клоринде*, *Чудесни мандарин*, *Копелија*, *Симфонија Ц-дур*, *Дон Кихот*, *Корсар*, *Жизела*, *Охридска легенда*, *Лабудово језеро*, *Успавана лепотица*, *Шеста симфонија*, *Сид*, *Бахус и Аријадна*, *Даринкин дар*. И балетска критика је била наклоњена овој изузетној уметници, а њену игру је описивала као блиставу, грациозну и технички беспрекорну.

На турнејама са Балетом Народног позоришта, Лидија Пилипенко је наступала на сценама широм света са великим успехом (Висбаден, Варшава, Беч, Венеција, Осака, Токио, Барселона, Берлин, Мадрид). За своје улоге награђивана је неколико пута Годишњом наградом Народног позоришта које јој је 1976. године доделило и Плакету поводом двадесетогодишњице рада.

По завршетку играчке каријере, Лидија Пилипенко почиње да се бави кореографским радом, а свој први балет, *Бановић Страхиња* поставила је 1981. године на сцени Народног позоришта. Ова представа је исте године награђена на *Бијеналу* у Љубљани.

Убрзо улази у плејаду водећих кореографа у нашој земљи, а њен богат кореографски опус обухвата следеће наслове: *Јелисавета, кнегиња црногорска*, *Вечити младожења* и *Избирачица*, постављени у Српском народном позоришту у Новом Саду, *Самсон и Далила*, *Васкрсење*, *Дама с камелијама*, *Љубав чаробница*, *Шехерезада*, *Жена*, *Слике*, *Кавез*, *Охридска легенда*, *Песник Чајковски*, *Нечиста крв* и *Евгеније Оњегин*.

Бројне су и кореографије које је стварала за оперске представе и телевизијске продукције, а остварила је и неколико улога на филму. Посебно се

памте њене кореографије у мјузиклима: *Цигани лете у небо*, *Прича о коњу*, *Престаће ветар*, *Мој дечко* и *Волим своју жену*.

У сваку представу улагала је цело своје биће, живела је за сваки корак, покрет, ноту... Пушкин, Чајковски, Малер и други великани, окупирали су њене мисли, срце, душу и инспирисали је да ствара са великом страшћу и живи своју уметност. Своје кореографије је стварала студиозно, а истанчаним укусом, музички прецизно обликовала своје уметничке визије бирајући дела врхунских композитора попут Сен-Санса, Малера, Рахмањинова, Вердија, Чајковског, Римског-Корсакова и других.

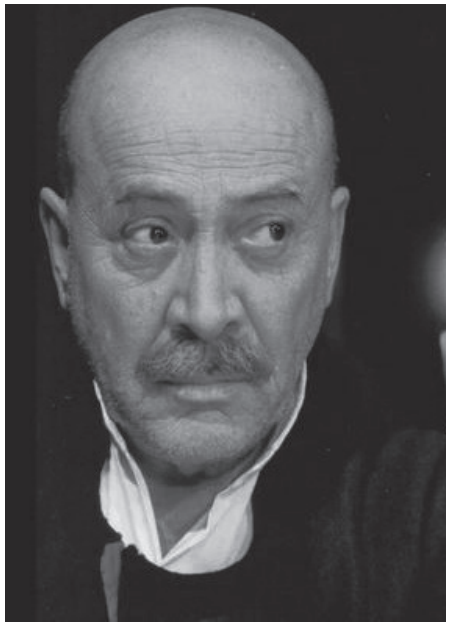
Бисере класичне литературе користила је као инспирацију за либрето, који је често сама писала, а потом га својом уметничком имагинацијом претварала у фантастичне кореографске слике које су публику освајале емоционалношћу, маштовитошћу и врхунском интерпретацијом. Многи балетски уметници, различитих генерација, створили су најзначајније улоге у каријери, управо у балетима Лидије Пилипенко.

Била је и директорка Балета Народног позоришта у два мандата и снажно се борила за унапређење балетске уметности у нашој средини.

Добитница је Ордена заслуга за народ са сребрном звездом, признања *Златни беочуг*, као и Награде за животно дело и награде *Димитрије Парлић* које додељује Удружење балетских уметника Србије, као и Признања за допринос националној култури Републике Србије.

Не постоји сегмент наше балетске историје у којем ова значајна уметница није оставила свој особени печат. Читав свој век посветила је театру, а са позоришне и животне сцене отишла је у истом тренутку... јер балет је био њен живот, њена судбина, њена љубав.

Бранкица Кнежевић



МИЛИЈА ВУКОВИЋ (1947 – 2020)

Последњи пут сам имао прилику да са Милијом проведем дуже времена пре неколико година. Он је био председник жирија а ја селектор „Дана Зорана Радмиловића" у Зајечару. Како то обично бива на фестивалима, навече бисмо гледали представе, али смо зато целе дане имали на располагању за дружења. У хладним децембарским обданицама, док су Тимочком крајином дували карпатски ветрови, хтели ми то или не, време смо једино могли да проводимо у загрејаним локалним кафићима, а основна наша тема је, наравно, била – позориште. Милија је задатак какав подразумева чланство у жирију, разуме се, схватао озбиљно и одговорно па му ни на крај памети није било да, иако смо се одавно веома добро познавали, са селектором, или пред њим, коментарише фестивалске представе. Предмет наших прича је, дакле, била ситуација у овдашњем театарском животу, а богато искуство играња у многим домаћим театрима, отварало је Милији простор да суди и има јасан став и о позоришној стварности. Ова његова искуства су далеко надмашивала Крушевачко позориште за који је, иначе, пресудно везао своју каријеру; тицала су се многих наших средина, па и Београда, о чији се позив својевремено оглушио, одабравши управо крушевачку као своју сталну, матичну сцену.

Ни тих наших зајечарских дана Вуковић није причао о позиву из Народног позоришта, где га је својевремено, позвала Вида Огњеновић, баш као што није помињао ни чињеницу да, након три године успешног студирања, није дипломирао на београдској Академији за позориште, филм, радио и телевизију, где је, између осталог, студирао и с Бором Стјепановићем, Војом Брајовићем, Владимиром Јевтовићем, Марком Николићем и Тонијем Лауренчићем. Једноставно, Милија је умео да направи разлику између битног и небитног, па тако београдски позив није доживљавао као податак који се суштински тиче његове каријере, нити је сматрао да му је за каријеру била неопходна диплома глумца.

У Крушевцује полако градио и изградио статус првака и кључног глумца на којем се темељи тамошњи репертоар, а одатле је радо и често путовао на разне стране, препуштао би се раду с колегама у вазда неизвесним театарским продукцијама свестан да никоме из глумачке екипе не мора да објашњава зашто је управо њега, Милију Вуковића, редитељ одабрао за конкретан глумачки задатак. Онима недовољно упућенима би, међутим, већ на првој проби постајало јасно ко је Милија. Велики глумац! Способан да собом испуни све габарите и све димензије драмског лика који тумачи, спреман да и од такозване мале роле начини упечатљив лик који не зрачи само Глумчевим крупним очима, сугестивним гласом или беспрекорном дикцијом, него и свим оним унутрашњим трептајима који су неопходни да би гледаоци (али и партнери на позорници) пред собом имали живог актера, а не „папирнати лик". Уз све то, Вуковић је умео и да у свакој улози, у сваком драмском карактеру назначи и простор неке тајне, наравно загонетне али опет довољно присутне (у погледу, у гесту, али неретко у паузама говора).

И баш би ова тајна, често, постала она тачка на коју сам се као критичар враћао дошавши из позоришта кући; управо би ме она нагонила на размишљање о ономе што сам те вечери гледао у театру и увлачила ме у фини и (каткад) креативни накнадни *критичарски дијалог* с представом, притом отварајући и низ питања важних за разумевање конкретно примењеног редитељског поступка, а самим тим и других улога. Дакле, и те како релевантних за ахитектонику представе.

Када сам га тада, у Зајечару, питао о тој његовој *игри тајном* којима би даривао ликове које тумачи, Вуковић ме је погледао (можда изненађен), на тренутак је замишљен ћутао погледа упереног поред мене, а онда се гласно насмејао и рекао: „Све је то ствар искуства". Тако је овај део нашег разговора био завршен. Милија, наиме, није био мистификатор; знао је да је свака професија у извесној мери и завера против лаика, а стекао сам утисак да не жели да на једној од таквих мистификација, иначе тако честих у театру, гради свој однос према позоришту, а ни властити глумачки статус. А тај је статус у његовом случају подразумевао око 150 одиграних позоришних рола, великих и малих, у драмама и комедијама, грађених на стандардним проседеима, али и оних које су тек успостављале стандарде. Нисам гледао његовог Манета у *Зони Замфировој* из 1973, којим је најавио свој поход на овдашње позориште, али сам Милију видео у ролама које су обележиле врхунце његове каријере, а које означавају и неке од успона домаћег театра – рецимо као Ахмеда Нурудина у *Дервиш и смрт* Меше Селимовића, Фра Петра у *Проклетој авлији* Ива Андрића или Аћима Катића у *Коренима* Добрице Ћосића. Неке од ових улога су Милији донеле награде, међу њима и оне најпрестижније у нашем театару.

Но, из Крушевца би, осим због глумачких послова, исто тако радо мада и, мислим, недовољно често, на разне стране путовао да би се упустио у авантуру редитељског ангажмана. Најчешће је радио с аматерима, попут сваког редитеља обављајући и оно што се у овом процесу, ваљда, подразумева – било да су актери аматери или професионалци – а тиче се педагошког аспекта рада на представи. Нисам, међутим, гледао његове режије, па о њима не могу да сведочим, али сам Милију гледао у необичној продукцији једног овдашњег малог професионалног позоришта, у којем свако мало нека нова ентузијастична управа покушава театар да отргне од провинцијске чамотиње, да убеди локалне властодршце да је позориште важно, да је могуће непогрешиво, још на улици, по доласку у сваки град, градић, варошицу, на основу израза лица пролазника утврдити да ли ту постоји позориште. У овој представи су углавном играли локални глумци, али уз Милију у подели је било и неколико оних уз чије је име писало оно чувено „к. г" (као гост). Већ на сцени, одмах по подизању завесе, било је јасно ко овде „коси а ко воду носи", али не отуда што се Вуковић наметао како често у први план себе стављају старији, искусни глумци, грубо смештајући млађе и неискусније глумце у сферу статиста. Не, Милија је функционисао прецизно и тачно, као и увек, а сценом је господарио својим уобичајеним атрибутима. А онда се, наједном, догодила промена: учинило ми се да се Вуковић некако повукао, да је смањио интензитет свог глумачког израза, и убрзо је равнотежа на позорници успостављена, баланс је био у тачки која је омогућавала опуштену игру. И – све је намах почело да функционише. Након премијере сам га питао шта се догодило, и да ли сам тачно приметио промену у његовој игри. „Да – рекао ми је – морао сам да спустим интензитет јер сам осетио да се колеге повлаче, да не играју онако како су играле на пробама... Истина, нисам много размишљао, само сам то осетио и инстинктивно реаговао. После је све било уреду..."

И било је. Као и увек када се потврђују димензије уистину великог глумца, а не његова моћ и његов ауторитет. Милија је то и био – велики глумац, једна од величина које су ову димензију реализовао аутентичним *глумачким* средствима, а не испразним манифестовањем које за театар и представу као разлог његовог постојања, нису корисни.

Александар Милосављевић

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

ЧАРОБЊАК СЦЕНЕ

Поводом 40 година од смрти
Виктора Старчића (1980-2020)

У један богат глумачки свет ушла сам сасвим неочекивано, пре нешто више од пола године, у изради енциклопедијске јединице Старчић Виктор – Велибор (Рушчук, Бугарска, 11. V 1901– Београд, 1. VI 1980). Као да сам са сваким новим биографским податком, новом улогом, откривала велове тајни његова богата глумачког бића. Суочила сам се са бројним написима, критикама, интервјуима... Међутим, сама енигма глумачког бића садржана је у диспропорцији између формално завршених разреда школе и онога што је Глумац постао и остао – један од најобразованијих у својој генерацији. Када се човек, природом свога рада, свакодневно суочава са питањем колико наше академско образовање помаже у стасавању и обликовању будућих глумаца, онда ова чињеница делује веома озбиљно. Његов ученик Урош Гловацки констатује да је његов професор Виктор Старчић, са два разреда основне школе, коју је завршио у селу Брђане код Горњег Милановца, досегао ниво угледног професора глуме на београдској Академији за позориште, филм, радио и телевизију, на којој је водио неколико генерација студената. Био је првак Југословенског драмског позоришта, његов доживотни почасни члан. Говорио је да није рођен под срећном звездом, али да је био „миљеник муза: Талије, Терпсихоре и Мелпомене".

Весна Крчмар



www.mpus.org.rs