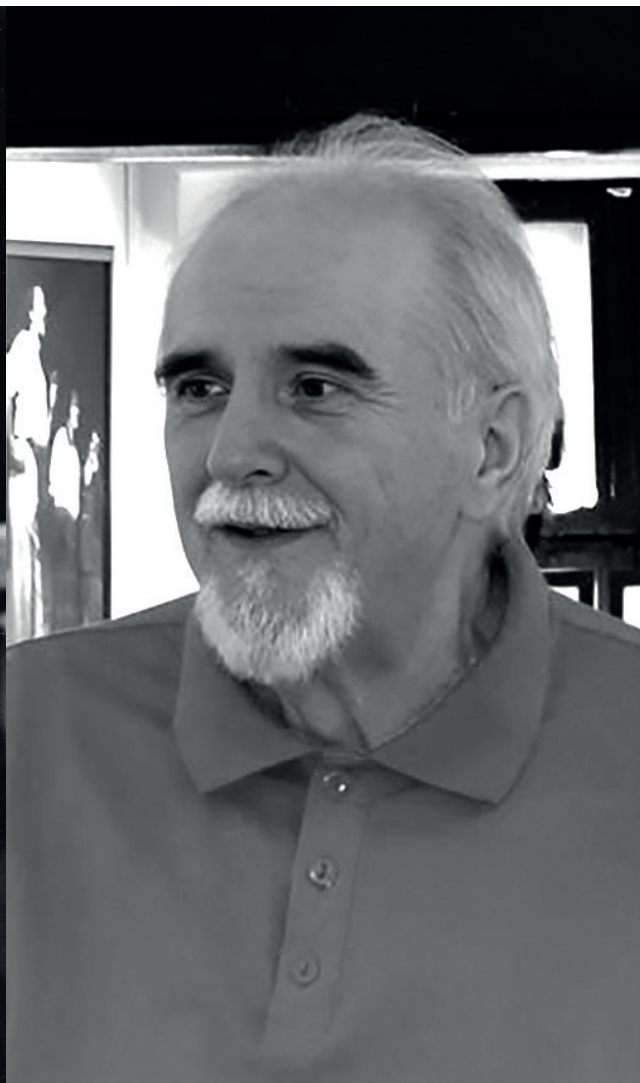




СЛАВКО СИМИЋ
100 година од рођења

НИКОЛА СИМИЋ
90 година од рођења и
10 година од смрти



МОМЧИЛО КОВАЧЕВИЋ
(1949—2024)

ДРАМСКИ ПОСЛОВИ ЛЕОНА КОВКЕТА

Једно од значајних списатељских имена у савременој српској драми припада мање познатом Момчилу Ковачевићу, а изразито присутном Леону Ковкету. Реч је, како видимо, о homo duplexu; одабравши јавно име којим ће потписивати и потписати неколико стотина сценарија за ТВ Београд и десетак позоришних драма и филмских сценарија, Леон Ковке ће се лагодно башкарити иза звучног псеудонима, док ће Момчило Ковачевић проводити своје драматуршке дане у сенци познатог писца и сценаристе.

(...)

Драмски послови Леона Ковкета теку дисперзивно, негујући више жанровских праваца и образаца, од психолошке драме до комада за децу. (...) Леон Ковке, и када се сасвим заклони иза паравана постмодернизма, увек нађе начине да нас суочи с неким важним дилемама које желимо да избегнемо.

Радомир Путник

Фотографија на насловној страни:

Никола Симић (Мита) и Славко Симић (Живан Обад),
Зунзара, ЈДП (1969)



ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

207/208

ЈЕСЕН/ЗИМА 2024

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност

Број 207/208

Година XLVIII

YU ISSN 0351 - 7500

Одговорни уредник

Весна Буројевић

Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Главни уредник

др Јелица Стевановић, музејски саветник,

Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Редакција

Мирјана Одавић, музејски саветник,

Музеј позоришне уметности Србије, Београд

мр Александра Милошевић, музејски саветник,

Музеј позоришне уметности Србије, Београд

др Александар Пејчић, научни саветник,

Институт за књижевност и уметност, Београд

др Милован Здравковић, театролог

Андреј Чањи, мастер теоретичар уметности (ФДУ Београд),
позоришни критичар

Секретар редакције

Мирослав Антић

Музеј позоришне уметности Србије

Лектура и коректура

Александра Јакшић

Дизајн и прелом

Soft Graf

Милан М. Милошевић

Штампа и повез

Службени гласник

Београд

Тираж 300 примерака

Штампање завршено децембра 2024.

Издавач

МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ

Господар Јевремова 19

11000 Београд

e-mail: office@mpus.org.rs

www.mpus.org.rs

Часопис Театрон финансира

Министарство културе и информисања

Владе Републике Србије

Ово дело је лиценцирано

Creative Commons лиценцом



САДРЖАЈ CONTENTS

РЕЧ УРЕДНИШТВА	5
-----------------------	---

ТЕАТРОЛОГИЈА

Александар Пејчић: <i>Драмски свет Момчила Ковачевића</i>	7
Сава Анђелковић: <i>Смрт Мајке Југовића Ива Војновића, у контексту епске традиције</i>	17
Марко Мисирача: <i>Смех у уху на Цветном тргу</i>	29
Ивона Јањић: <i>Уметничко дело у времену антитехнолошких предрасуда — премошћивање разлика у Пројекту Церемаја</i>	46
Јелена Заблаћански: <i>Један поглед на начин одабира глумаца у сталне позоришне ансамбле</i>	57
Јелица Стевановић: <i>Дон Пасквале — сто година од београдске праизведбе</i>	69

ФЕСТИВАЛИ

Наташа Трипни: <i>Разноврсни спектар позоришног искуства на 58. БИТЕФ-у</i>	73
---	----

СЕЋАЊЕ НА МОМЧИЛА КОВАЧЕВИЋА (1949—2024)

<i>Биографија Момчила Ковачевића</i>	80
Радомир Путник: <i>Драмски послови Леона Ковкета</i>	81
Светислав Бата Прелић: <i>Момчило Ковачевић / Леон Ковке аутор са безброј лица</i>	85
Бојана Иванов Ђорђевић, Фуад Табучић: <i>Виктимолошка прича на сцени Народног позоришта „Стерија“ у Вршцу</i>	91
Миладин Шеварлић: <i>Наш друг Ковке</i>	97
Биљана Остојић: <i>Ти си писац, рекоше</i>	99
<i>Интервју с Момчилом Ковачевићем</i>	101
разговор водио Владимир Живановић	

НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Александра Гловацки: <i>Мигранткиње</i>	105
<i>Биографија</i> Александре Гловацки	127
Драгана Варагић: <i>Рат је крвав посао у којем нема праведника</i>	128
Милош М. Радовић: <i>Мигранткиње Александре Гловацки</i>	129

ИЗ РАДА МПУС

Марко Мисирача: <i>Обреновићи у позоришном животу Србије</i>	131
Мирјана Одавић: <i>Милка Гргуrowa поново у родном Сомбору</i>	135
Мирослав Антић: <i>Издаваштво Музеја позоришне уметности Србије</i>	137

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Горан Максимовић: <i>XVI коло „Драмске баштине“</i>	151
Ана Буњак: <i>Другост у очима европског империјализма: надређени и обезљуђени</i>	155
Дивна Стојанов: <i>Најважније споредне ствари у драмском свету</i>	162
Огњен Обрадовић: <i>Темељни осврт на драму пре националног расанка</i>	166
Бранислава Илић: <i>Позориште изван центра</i>	170
Весна Крчмар: <i>Свеобухватна монографија о првом академском позоришту</i>	173

IN MEMORIAM

<i>Живомир Јоковић (1929–2024), пише Ана Јанковић</i>	180
<i>Јасмина Јасна Шајновић (1949–2024), пише Наташа Тасић Кнежевић</i>	182
<i>Рада Ђуричин (1934–2024), пише Вјера Мујовић</i>	184
<i>Гојко Шантић (1946–2024), пише Јелена Ковачевић Бараћ</i>	186
<i>Мима Вуковић Курић (1933–2024), пише Александар Маринковић</i>	188
<i>Загорка Стојановић (1939–2024), пише Радмила Смиљанић</i>	190
<i>Зоран Ерић (1950–2024), пише Никита Миливојевић</i>	192
<i>Радмила Живковић (1953–2024), пише Мирјана Одавић</i>	194
<i>Упутство ауторима</i>	197

РЕЧ УРЕДНИШТВА

Часопис *Театрон* годинама је уређивао Радомир Путник, који је крајем 2023. одлучио да овај посао препусти млађима. Уредник првог двоброја у текућој години био је Светислав Јованов, који је на половини припреме следећег издања поднео оставку на ово место, заједно са делом нове редакције. Имајући у виду неопходност континуитета објављивања *Театрона* као значајног периодичног издања, рад на овом двоброју, 207/208, наставио је и довршио део стручног тима Музеја.

У међувремену, заувек нас је напустио дугогодишњи колега и директор Музеја позоришне уметности Србије Момчило Ковачевић, који је – у својству уредника и одговорног уредника, али и на друге начине – био један од значајних креатора *Театрона* скоро четврт века. Стога смо одлучили да се од њега опростимо како доликује, читавим блоком текстова који ову свестрану личност осликавају из различитих аспеката: као позоришног драмског писца, филмског и ТВ сценаристу, ангажованог члана Удружења драмских писаца Србије, драгог пријатеља и колегу, часног човека...

Остали садржаји у овом двоброју прате раније утврђену концепцију коју Музеј као издавач жели да задржи и убудуће. Научни и стручни радови усмерени су ка осветљавању што ширег аспекта сложене позоришне уметности, са посебним акцентом на историју националног театра. *Театрон* традиционално доноси приказе два најзначајнија фестивала у земљи; овог пута реч је о прегледу представа са овогодишњег БИТЕФ-а, из пера списатељице и критичарке Наташе Трипни, члана међународног жирија тог фестивала. С радошћу пред читаоце доносимо и нову драму Александре Гловацки, *Мигранткиње*, а ту су и текстови о најважнијим догађајима у раду Музеја, као и прикази нових издања из области позоришне уметности, у првом реду XVI кола наше едиције „Драмска баштина“. Како доликује, *Театрон* се пригодним некролозима опрашта и од других знаменитих позоришника који су нас недавно напустили.

МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ (1950–2025)



МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ
Господар Јевремова 19, Београд

Александар Пејчић

ДРАМСКИ СВЕТ МОМЧИЛА КОВАЧЕВИЋА

Сажетак: Рад се бави поетичким и драматуршким особеностима драмског стваралаштва Момчила Ковачевића, познатог под псеудонимом Леон Ковке. Даје се шири аналитички преглед драмских текстова сабраних у књизи *Шест драма*. Истраживачка пажња се посвећује разноврсним и необичним драмским световима, водећим тематско-мотивским изборима, слојевима значења који се скривају у конструкцији радње и заплета, а посебно у концептуализацији ликова. Тумаче се жанровске специфичности, и указује на интертекстуалне везе са опусима знаменитих претходника (Стерија, Нушић, Ибзен). Незаобилазно је и питање драматургије, драмских поступака, као и у науци ређе анализираних епизација, која је важан чинилац у обликовању и представљању сценског света.

Кључне речи: драма, комедија, трагикомедија, поетика, драматургија, заплет, лик, епизација.

Момчило Ковачевић, познатији под псеудонимом Леон Ковке, најпре се остварио и потврдио као филмски и телевизијски сценариста. Написао је сценарије за популарне филмове *Шећерна водица* (1983), *Дебели и мршави* (1985), *Мајстор и Шампита* (1986), *Шмекер* (1986), а за краткотражни филм *Случај Богољуба Савковића Ливца* (1981) добио је више награда. Током осамдесетих година био је један од водећих сценариста чувене серије за децу *Коцка, коцка, коцкица* (аутор је 137 епизода насталих у периоду од 1979. до 1993). Посебан и веома важан део његовог стваралаштва јесу драме за децу, од којих је највише изведено у Позоришту „Пуж“ (*Подземаљци*, *Супер клиња*, *Коцкица* и др.).

Рад на позоришним комадима Ковачевић је почео нешто касније, када се и активно укључио у рад Удружења драмских писаца Србије, те је у познатој еди-

Александар Пејчић
Институт за књижевност
и уметност, Београд
sasa.pejcic@yahoo.com

Оригиналан научни рад
Примљено: 13. 11. 2024.
Прихваћено: 13. 12. 2024.

цији *Савремена српска драма* почео да објављује драме. Награђен је за комедију *Министарка воли кнедле* на конкурс Удружења 2001. После шест објављених драма у овој едицији, Ковачевић је своје текстове објединио у књизи једноставног наслова *Шест драма*, 2008, расподеливши их хронолошки (*Виктимолошка прича* 2000, *Ритуал згуснутог ваздуха* 2000, *Клепсидра* 2001, *Министарка воли кнедле* 2002, *Шећерна водица* 2002, *Бебин доручак* 2005). Посматрано са текстолошког и приређивачког становишта, та књига се може класификовати као сабране драме. После тога није објавио ниједан драмски текст.

Већина Ковачевићевих драма изведена је у институционалним и приватним позориштима, али нажалост не и у водећим београдским. Међутим, мора се истаћи, његове драме нису добиле одговарајућу рецепцију у српској науци о књижевности и позоришту, а оне њу несумњиво завређују. Одређени аналитички осврти на Ковачевићево стваралаштво присутни су тек у поговорима библиотеке *Савремена српска драма*, а међу њима се издвајају и продубљенија тумачења (Рашко В. Јовановић, Радомир Путник). У истом реду је и студија дата у поговору књишког издања из пера писца и професора Р. Путника.

Савремени читаоци ће се пријатно изненадити Ковачевићевом драматуршком вештином у представљању тема и ликова, његовим умећем да од пажљиво изабране и актуалне теме и добро осмишљене фабule конструише заводљиву радњу и заплет конципирајући упечатљиве ликове, с подједнаким успехом и мушке и женске.

Ковачевић је од оних ретких драматичара који не робује канонима, стереотипима нити драмским формама. За њега драмска прича одређује драмски облик, те тако наилазимо на драмске текстове класичне драматургије с поделом на чинове и појаве (*Министарка воли кнедле*), али и на оне који се поетички уклапају у савремено драмско писмо с поделом на сцене, разбијеног времена радње, односно које данас сврставамо у шири спектар фрагментарне драматур-

гије. При томе се суверено креће између реалистичке и иреалистичке мотивације поигравајући се жанровским карактеристикама фантастике, натурализма, психолошке драме, у конструкцији драмских, комичких и трагикомичких светова.

Ковачевића занимају сложени породични односи (супружници, родитељи, деца), потиснути мрачни пориви, идентитетска нестабилност која се на различите начине испољава, чудовишна мржња, страст за влашћу и др. У ужем тематском погледу њега заокупљају насиље и сложени породични односи, и нарочито тема, мотив брачне прељубе, при чему се овај тематско-мотивски избор преплиће, мотивацијски допуњује. У драматуршком погледу његов драмски опус је особен и по већем броју карактеролошки изнијансираних женских ликова, важних за ток заплета.

Ковачевићево драмско писмо посебним чини и поигравање интертекстуалношћу. Код њега се наилази не само на тематско-мотивске везе с драмама претходника (Шекспир, *Магбет*; Стерија, *Покондирена тиква*; Нушић, *Госпођа министарка*; Ибзен, *Дивља патка*; Едвард Олби, *Зоолошка прича*) него у већој мери на поетичко преосмишљавање, допуњавање преузетог мотива, концепта радње и карактера, неретко у иронијском отклону.

У првој драми, *Виктимолошка прича*, написаној у компактној форми дуодраме Ковачевић се придржава тзв. драмских јединстава (јединство места, времена и радње). Таква камерна конструкција дуодраме имала је занимљив историјски развој у европском и српском позоришту и била је популарна осамдесетих и деведесетих година 20. века. Дуодрама је погодна за различите сцене, не захтева сложену сценографију а драмском писцу омогућава да с великом пажњом до детаља развија базичну ситуацију и надасве психологију ликова, и наравно драматуршки није захтевна као вишечинска драма с бројним ликовима.

Ковачевић концептуализује две јунакиње, Ненси и Мају, по обрасцу жртве и насилника, али далеко од познатих драмских клишеа. Већ од почетне ситуације,

када у бутик на Тргу код Маје дође друга девојка Ненси, прва реплика („Била сам на Новом гробљу“) одмах буди читалачку/гледалачку пажњу техником директног увођења у радњу (*in medias res*). Необичан улазак у бутик, постављање наизглед бесмислених питања у информативно језгровитим репликама, профилише у тој првој ситуацији два концептуално различита женска лика; једне екстравагантне, а друге интровертне. Током радње Ковачевић суптилно театрализује сложеност ликова, њихову изменљиву позицију жртве и насилника, отуда и тај изабрани наслов. Оваквом концепцијом радње недвосмислено се алудира на Олбијеву *Зоолошку причу* на шта је већ скренута пажња¹. Ковачевић се нескривено служи жанровским одликама психолошког трилера, па Ненси током радње постаје све агресивнија, тражећи да јој се продавачица Маја, коју је први пут угледала, поверава, да износи скривене тајне из свог живота. С обзиром на одабрану форму дуодрaме, на концепцију Ненси као психопате и Маје као идентитетски нестабилне девојке, Ковачевић се нужно морао ослонити на приповедање ликова. Поступак *епизације*² стожер је овакве драмске форме и због тога се она мора учинити драматичном, пре свега изазовном за гледаоце (будуће представе). Приповедања ликова треба да су усмерена на догађајни ток, уз минимално учешће дескрипције и коментара који би додатно појашњавали казивање. С друге стране, и само приповедање ликова треба да буде мотивисано, да се добије спонтани конверзациони ток, чији ритам поспешује асоцијативни реплички низ. Све то успешно постиже Ковачевић у *Виктимолошкој причи*. Он чак успева да и сâмо приповедање театрализује као догађај за себе. Потреба за причом и причањем сугестивно открива проблем савремене отуђености и одсуства емпатије. У савременом свету више није важно да ли је прича истинита или је допуњена, измаштана, а свакако подложна субјективној

интерпретацији, него је битна само та потреба за поверавањем, исповедањем, људска чежња за другим човеком. Обе девојке су сексуалне жртве старијих мушкараца, као и начина одрастања у породицама (занемаривање, злостављање, присуствовање свађи родитеља, инцест). Театрализује се како вербално насиље (приповедање пре свега Ненси) постепено прелази у физичко, при чему у расплету долази до обрта, те Маја од жртве нехотице постаје убица.

Значење радње усмерава се ка симболизацији мржње и насиља као у суштини главног јунака. Насиље само мења облик, сви су жртве. Ковачевић је тако на изврстан начин успео да театрализује савремену неосећајност и идентитетску измештеност. И не само то, како је лепо приметио Путник, реч је и о рушењу моралних норми.

Маја и Ненси су жртве друштва које је изгубило све моралне норме, али и више од тога, које је изгубило потребу за постојањем етичких корелатива. Када нема морала – парафразирајмо Достојевског – све је допуштено.³

Треба обратити пажњу и на то да је право име Ненси у ствари Невенка. То је један од изузетно важних детаља које Ковачевић користи у концептуализацији ликова. Избором надимка специфичног за англосаксонску културу и језик, недвосмислено се означава карактеристичан савремени стид Срба од свог порекла, као и у целини идентитетска нестабилност. Жеља да се буде други, другачији, „западнији“ означена је и у елементу костимографије (Ненси на себи носи фармерке, кожну пилот-јакну, чизме каубојке и „полис“ наочаре, све по стереотипном обрасцу одевања јунака америчких филмова).

Ковачевић одлично користи симболичку и метонимијску вредност простора радње, као и предмета, попут изложбене лутке, брустхалтера и др. Није случајно ни што радњу смешта у простор продавнице доњег веша, чиме се и на знаковном плану потцртава изношење најдубље приватности, скриваних тајни, као и различитог спектра сексуалности.

¹ Радомир Путник, „Драмски послови Леона Ковкета“, у: Леон Ковке, *Шест драма* (Београд: Удружење драмских писаца Србије, 2008), 326.

² Детаљније о поступку епизације видети у: Александар Пејчић, *Поетика заплета: трагедија, комедија, драма* (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019), 97–127.

³ Радомир Путник, „Драмски послови Леона Ковкета“, у: Леон Ковке, *Шест драма* (Београд: Удружење драмских писаца Србије, 2008), 326.

Главна тематско-мотивска преокупација изнета у драми *Виктимолошка прича* још је изразитије театрализоване у драмама насталим у краћем року, *Ритуал згуснутог ваздуха* и *Клепсида*. Обе драме тематизују брачно неверство, покушаје жена да убију мужеве, те у иронијском кључу асоцијативно повезивање са јунацима Шекспирове трагедије *Магбет*. У овим драмама Ковачевић се определио за поделу на чинове и сцене, мењајући тако место радње и умањујући симболичку функцију простора.

Ковачевић преферира јунаке из образованих слојева, посебно у трагикомедијама и комедијама. По томе се издваја од других драматичара, својих савременика, који комичке јунаке претежније узимају из нижег друштвеног миљеа, слабо образоване чиновнике, занатлије, прописвете и сл. Ковачевићу није близак тај псеудоELITИСТИЧКИ приступ, јер он одлично запажа изопачења која су монструознија код појединих представника грађанске елите, те зато жели да им се подсмехне. Сексуална распусност, чудовишна бескрупулозност, готово патолошка зависност од новца, незаобилазна покондиреност грађана, на крају и нечовечност ликова који све подређују својим жељама, најнижим поривима не бирајући средства да дођу до циља – то су главни карактеролошки обриси његових драмских јунака.

Суманути неморални брачни односи у које се упућују породични пријатељи дати су у варијацијама у ове две драме. У првој, *Ритуал згуснутог ваздуха*, Ковачевић алудира и на Ибзенове *Авети*, нарочито на *Дивљу патку*, а у другој, *Клепсида*, отвореније је упућивање на Шекспирову *Леди Магбет*. Сличности између ове две Ковачевићеве драме су бројне, почев од избора главних ликова (муж, жена, кућни пријатељ/љубавник) и основне концептуализације (мужеве су знатно старији од жена), а разлике се тичу карактеризације, као и сексуалних склоности мужева. У *Ритуалу*... муж је хомосексуалац који је завео младог студента те га уцењује, а у *Клепсидри* муж је слабашан и страшљив. Мужеви знају да их жене варају, с тим што то не погађа Бранка Исаковича (*Ритуал згусну-*

тог ваздуха), а веома тишти Милоша (*Клепсида*) при чему се он боји да се побуни. Што се тиче радње, у обе драме жене подстичу љубавнике на убиство мужева како би дошле до наследства, њиховог богатства.

У погледу конструкције радње мало је необична драма у пет чинова *Клепсида*, јер је у првом чину значајан простор дат несрећној Нини и њеним родитељима, а потом од другог чина њени родитељи нестају из радње а у фокусу су јунаци брачног троугла (Милош, Катарина и Игор), где је Нини додељена, иако епизодна, важна улога у заплету и посебно у расплету. Супротно томе, у трагикомедији *Ритуал згуснутог ваздуха* веома је важан немизансценски лик Иван, син Бранка и Селене Исакович. Његов глас се не чује него само саксофон који свира и тек у расплету Ковачевић приказује силуету његовог обешеног тела. Иван је сценски присутан још посредством ситуација приповедања када његова мајка Селена препричава исказе свог сина о мрачним силама, ваздуху који се згушњава, па повремено и цитира синовљев говор. Лик који није присутан на сцени него је у непосредној близини сценског збивања, те и у одређеној мери утиче на радњу, није у драматуршком погледу новина ни у српском позоришту (може се указати рецимо на драму *Бановић Страхина* Борислава Михајловића Михиза).

Наглашени сексуални инстинкти, изразита пукотина и раскалашност женских ликова главни су покретачи радње. Сви јунаци траже унутрашње, душевно задовољство и умирење у телу друге особе, али га не налазе. Нескривена намера да се другоме (супружник, љубавник, љубавница) наноси и психички и физички бол недвосмислено означава суноврат свих моралних кодекса и симболизује неспутано зло које господари овим драмским световима. Слике смрти у расплетима само су тренутни епилог иза чега се очекује, тј. могу предвидети наставак радње, нова зла. Ковачевић сасвим у кључу модерне поетике драме избегава коначна решења, једнозначне поруке. Светови његових драма тек су један исечак стварности какав су почетком 20. века настојали да дају натуралисти. Ковачевић се подједнако добро служи иронијом и лудизмом (игра, глума) да направи отклон

од реалистичке драме; њему је стилски блиска гротеска. Рецимо, на завршетку трећег чина *Ритуала...* професора Бранка Исаковича поломљеном статуом премлађује његов млади љубавник, студент Јован, а после краћег времена, на почетку петог чина, видимо Исаковича како мирно седи за столом док његова жена Селена врача. Нема назнака повреда а камоли очекиване ситуације да је завршио у болници или да је убијен, као да је претходно пребијање било само игра.

Технику *епизације*, тј. епско преношење информација неопходних за разумевање односа ликова, њихових биографија, али и карактера, Ковачевић је у овим драмама усавршио. Он веома води рачуна да казивања ликова наративног потенцијала не оптерете радњу, да читаоце/гледаоце не засипа сувишном обавештења која нису у непосредној вези са заплетом. Успева да у свакој наративној целини, којих и нема много, пронађе срж драматичности тако да приповедање лика о себи или другоме или о неком догађају буде једна мала драмска ситуација. Осим тога, код Ковачевића мала наративна форма служи да се посебно нагласи фикционални свет лика, његова тачка гледишта, а надасве његова интерпретација стварности. Његови ликови се причама служе да манипулишу другима, да их засене, убеде у нешто; оне су једном речју реторичка демонстрација моћи управљања другима.

Стилско кретање ка гротески и карикатуралности још је изразитије у Ковачевићевој комедији у четири чина *Министарка воли кнедле*.⁴ Не само да се насловом сигнализира интертекстуална веза са Нушићевом *Госпођом министарком*, што је очитије у концептуализацији главне јунакиње Руже Роуз Попаре, него се Ковачевић у радњи своје комедије нескривено служи и тематско-мотивским регистром из Нушићеве комедије *Сумњиво лице*, као и из комедије *Покондирена тиква* Јована Стерије Поповића.

⁴ У првој редакцији комедије, која је послата на конкурс Удружења драмских писаца Србије 2001. године, носила је другачији наслов – *Министарка воли кнедлу*.

Као главно место радње узета је једна лажна бања, институт за мршављење у провинцији, коју води доктор преварант Мирослав Жгањац. Његови пацијенти му обилато плаћају да у бањи скоро ништа не једу, и на тој апсурдној ситуацији Ковачевић гради почетне комичке импулсе. У том амбијенту, не знајући да ће јој муж изненада постати министар, борави крупна Ружа Роуз Попара са својом такође пуначком кћери Алис.

Радња комедије заснива се на два важна догађаја. Први: Аца Попара именован је за министра, па је самим тим његова жена Ружа, тј. Роуз постала министарка. Други: лопов Кнедла, то Ковачевићево сумњиво лице, ушао је у бањско лечилиште и благодарећи сличности са доктором Жгањцем, преузео је његов идентитет претходно га закључавши у подрум. Укрштају се на тај начин два ситуациона низа у театриализацији друштва превараната, лопова, корумпираних политичара и полицајаца, дакле једно изразито негативно профилисано друштво, које у расплету и у лудичкој активности добија затвореничке костиме. Једини победник у надметању превараната јесте лопов Кнедла који утекне са свим новцем пронађеним у докторовом сефу.

Ковачевић концептуализује своју министарку Роуз према идентичном обрасцу као што то чини и Нушић. Наглашава мотиве задужености, покондирености, физичке незграпности, хистеричности, а значајнија разлика је у томе што је његова Роуз образованија. Ковачевић се при томе у конструкцији радње и у жељама и намерама Роуз Попаре користи и мотивима из Стеријине *Покондирене тикве*. Попут Феме, и Роуз има амбицију да уда кћер Алис за богатог доктора, упркос томе што она воли другог, сиромашног младића Петра, који је у служби њеног мужа, будућег министра Попаре. Ту Ковачевић не стаје, него у иронијском кључу посеже и за мотивом лутрије који је раније Стерија употребио (Василије добије на лутрији чиме стиче наклоност Евичиног стрица Митра). Код Ковачевића мотив лоза је само детињаста покушај решења проблема, те се у расплету открива да Петрови бројеви ипак нису извучени из бубња.

Кад је реч о Нушићевој *Госпођи министарки*, Ковачевић своју јунакињу Роуз (амблематичан надимак)

мак јасно сигнализира степен покондирености и националне одрођености) смешта у амбијент бање за мршављење. Њен муж је незнатни политичар мале странке из круга оних које се самодефинишу као демократске. Настала у време политичких промена почетком 21. века, комедија је очекивано богата алузијама на тадашње политичке (не)прилике и чувени ДОС. Аца Попара је у говору своје жене представљен као амбициозан, али и интелектуално ограничен и необразован политичар који у честим сменама власти вреба прилику да дође до функције, по чему се и разликује од Нушићевог Симе Поповића. Ковачевић се такође ослања на Нушића кад и своју министарку обликује по моделу амбициозне жене која присваја функцију свога мужа (она би да намешта службенике, запошљава, управља и сл.). Важно је подсетити, како јасно прописује и објашњава савремени *Правопис српског језика*, тачније српски лингвисти, министарка је супруга министра и није представник власти (зато се у *Речнику српског језика* као пример наводи управо Нушићева комедија). Ковачевић, као и Нушић, на тој лингвистичкој чињеници гради систем комичких ситуација: незнатни лик који умисли да је знатан, моћан.

У свету Ковачевићеве комедије владе се мењају веома брзо – док изађе у *Службеном гласнику* наименовање новог министра, он је већ смењен. Корупција, преваре, подвале, подразумевани су образац деловања ликова, али се он и удаљава од Нушића градећи гротескни, фарсични свет. Међутим, у радњи се, посебно у њеном другом чину, успоставља тематско-мотивска релација и са *Сумњивим лицем*. Дошавши у бању да тајно уходи своју жену, Ацу Попару не препознају полицајци задужени за чување министарке, те га ухапсе, што развија наредне комичке ситуације у полицији (прислушкивање, потказивање, протекционизам, нерад, блуд, боемисање).

Ковачевић је конструисао радњу своје комедије на структурним начелима водвиља. Брза смена неочекиваних ситуација и реакција ликова, нарушавање класичне реалистичке мотивације, обезбеђују овој комедији изузетну сценску живост, која понегде отвара и питања њене поставке, и у погледу сценографије и радње ликова. За поетику водвиља карактеристи-

чне су монтаже ситуација и њихових низова⁵ када се ликови појављују на сцени у правом тренутку или када се повезују ситуационе околности, као у примеру када непосредно по именовању, не знајући да је постао министар, Аца Попара прерушен дође у бању, а мало пре тога председник општине Јован Купусић нареди да полиција надзире госпођу министарку. Другим речима, Ковачевић се само служи реалистичком техником у основној конструкцији ситуација тако да оне наизглед делују логички убедљиво. Раније је Рашко В. Јовановић веома прецизно описао поетички профил ове комедије:

Ковачевић формира, у оквиру сигурно вођенога заплета, своје ванредно живе и упечатљиве хумористичке сценске пројекције, бурлескно стилизоване, саздане не само на духовитој вербалној, него и на вешто грађеној комици ситуације, као и на бројним и неочекиваним обртима, прерушавањима, заменама и подвалама – све у свему на основу једног ефектног комедиографског *qui-pro-quo-a*, оствареног у филмски захукталом темпу убрзаног ритма, заошијаног каткад до невероватности.⁶

Министарка воли кнедле је Ковачевићева најоштрија сатира савременог друштвено-политичког живота и у том погледу на трагу Нушићеве комедиографије. Он јасно показује нова менталитетска изопачења, друштво које је потпуно прихватило гротескну стварност, саживело се с њом. При обликовању тог комичког света он је изградио сопствени драматуршки и комедиографски потпис. Лако је сложити се са ранијом оценом да је његова *Министарка* написана „у духу најбоље и најдуховитије традиције српске комедиографије“.⁷

Посебан је случај са комедијом *Шећерна водица*. Текст је по Ковачевићевом сведочењу најпре написан

⁵ Детаљније о поступцима монтаже видети у: Александар Пејчић, *Поетика заплета: трагедија, комедија, драма* (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019), 129–135.

⁶ Рашко В. Јовановић, „Поговор“, у: *Савремена српска драма*, бр. 13 (Београд: Удружење драмских писаца Србије, 2002), 286.

⁷ Исто, 285.

као радио-драма:

[...] за потребе завршног испита из треће године драматургије, код професора Владимира Стаменковића, написао сам радио драму под истоименим називом. Планирао сам да причу о ружном пачету које постаје лабуд претворим у модерну позоришну драму, која се не либи да користи све предности филмске драматургије. Није се дало; ту радио драму је прочитао Бата Прелић, већ афирмисани редитељ кратког метра, препознао је у њој дугометражни филм и одлучио да са *Шећерном водицом* дебитује у Пули, наравно, само ако ја напишем сценарио.⁸

Филм је на фестивалу у Пули добио „Златну арену“ за главну женску улогу (Соња Савић) и остао до данашњих дана веома гледан. Доста година касније, 2002. Ковачевић је одлучио да се врати том тексту и да му облик позоришне драме, тј. комедије. С обзиром на то да су се у међувремену измениле друштвене и технолошке прилике, али и да се изменио модел понашања младих, као и донекле поп култура, Ковачевић је морао да свој текст учини савременијим, пријемчијим новим гледаоцима (мобилни телефони, друга музика, мода, нови жаргон, државна заједница Србије и Црне Горе и др.). Приклонио се такође техници фрагментарне драматургије, чијим се решењима повремено служио и у драмама *Клепсида* и *Ритуал згуснутог ваздуха*. Фрагментарна драматургија се у структурном погледу развила из технике филмског сценарија, са оделитим сликама, већим временским размацама између сцена, а Ковачевићу је тада, почетком осамдесетих година 20. века и била намера да напише позоришни текст у тој иновативној форми.

Ток радње остао је готово неизмењен, ослобођен само оних сцена које захтевају шири екстеријер, као и појединих епизода. Физички неугледна девојка Бранка Ђурић Ђура незадовољна својим носем, уопште изгледом лица, а нарочито сексуалном неоствареношћу, жели да естетском операцијом промени свој садашњи живот. Ковачевић је радњу поделио на осам слика и на различите просторе збивања уз одређене временске одсечке. Он своју јунакињу не доводи у изразите комичке ситуације, али померањем драмског

фокуса, задржавањем на тачкама гледишта других ликова, пружа и другачије виђење њеног проблема. Рецимо, кад је угледа доктор Дајч, он не зна због чега је Ђура дошла код њега.

Изразитије него у другим Ковачевићевим драмама, радња *Шећерне водице* у потпуности је подређена главној јунакињи, односно радња се развија из њене перспективе, те се сценски свет театрализује из њеног интересног угла. Такав поступак није пријемчив за дуодраму, нема га ни у другим касније написаним драмама, где је унутрашњи фокус равномерније распоређен на друге ликове (*Клепсида*, *Ритуал згуснутог ваздуха*, *Министарка воли кнедле*). Будући да је радња подређена Ђуриној психолошкој и когнитивној тачки гледишта, тј. томе како она види и доживљава себе, Ковачевић се морао потрудити да комички фокус помери ка другим ликовима, да они буду објекти хумористичке театрализације (нпр. Родољуб и Ана). Из њеног казивања (мала наративна форма) сазнајемо како се с њоме спредају колеге на факултету, али ту сцену немамо приказану у тексту, за разлику од филма. Ковачевић се не подсмева Ђуриној намери. Добро је издвојио мотив о прилагођавању младих, те на њему засновао радњу. Он посредно актуализује питање физичке привлачности, лепоте као ипак пресудне у мушко-женским односима. Младић Неша јесте наклоњен Ђури, она му је драга пријатељица, али се нескривено дистанцира од евентуалног прекорачења пријатељског односа све до расплета када га она занесе својим новим, лепшим лицем.

Како је и сâм указао у цитираном интервјуу, у основи драмске приче је чувена Андерсонова бајка *Ружно Паче* (1843). Сиже ове бајке веома је погодан за конструкцију различитих фабула и из ње такође различитих заплета, што су уосталом потврдиле и досадашње драматизације (анимирани, играни филм, опера, драма). Ковачевић се ослонио на кључни мотив: како непривлачна девојка мушкобањастог држања постаје лепа и женствена. Бајковна функција чуда замењена је чаролијом естетске хирургије, а ружно паче није у неприродном окружењу него њен изглед и понашање одударају од владајуће естетике и културолошких образаца. Како је лепо уочио Путник, Ђура

⁸ Биљана Остојић, „Разговор с поводом“, Леон Ковке, *Драма*, 1 (2002): 38.

се издваја од других женских ликова у Ковачевићевом опусу пре свега као „симбол животне радости“.⁹

Ковачевић посредством Ђуриних дужих исповедних реплика посредно открива унутрашњи свет младе девојке дубоко повређене због угрожене женствености. Свест о одбачености због физичке неугледности, незграпности, води је ка деструктивном понашању. Оно од чега зазира, тј. да је сматрају мушкарцем, постало је њена опсесија и последично томе фигура мушкости принудно је усвојени део њеног идентитета. Другим речима, оно од чега бежи томе се у својој аутодеструкцији намерно приближава. Идентитетска нестабилност, која не доводи у питање Ђурину спознају сексуалности, испољава се и изразитом фикционализацијом стварности. Опседнута својим сопством, Ђура жели да стално приповеда о себи, да се представља онаком каквом би волела да је други виде (заводница, промискуитетна). Иначе је поступак епизације (приповедање лика) у овој комедији веома инвентивно искоришћен, и у правцу процедура карактеризације и у правцу тока радње.

Када је написана радио-драма, потом и сценарио за филм, пластична естетска хирургија није ни близа била толико популарна. Данас је, сведоци смо, она ствар престижа, што такође указује на озбиљне поремећаје савременог човека вечито незадовољног свиме, почев од сопственог физичког изгледа. Ковачевић је у том погледу наслутио у ком правцу се креће друштвени и културни развој, не само Србије. Због тога је такође ова комедија и данас актуелна, поред вечне теме о сазревању.

Модерна комедија са елементима фантастике, *Бевин доручак*, поетички је оригиналан Ковачевићев допринос савременој српској драми. У поднаслов текста ставио је неутрално жанровско одређење сугеришући у којем правцу га треба дешифровати: *Позоришни комад за инфантилну публику и четири*

инфантилна глумца. Први стручни читаоци су *Бевин доручак* дефинисали као драму за децу, што она на први поглед и јесте, јер је главни јунак беба. Међутим, писци драма за децу предшколског па и раног школског узраста пажљиво бирају речник (недопустиве су псовке), као и мотивску залиху из живота одраслих, без алузија на политички и друштвени живот, а нипошто на сексуалност. Ковачевић другачије поступа, јер и не пише драму за децу, чак ни модерног усмерења (многе алузије деци не могу бити јасне, а оне су неретко срж комике, слично важи и за сексуалност). У поднаслову се наглашава инфантилност, што се односи на незрелост личности, на психолошке проблеме савременог човека.

Већ у списку лица видимо да су ликови именовани као глумци, па су затим дате улоге које они тумаче (Глумица 1: Мама; Глумица 2: Девојка, Докторка...), што у извођачкој пракси значи да професионални глумци тумаче глумце који интерпретирају своје улоге, те из тога следи да имамо посла са облицима метатеатралности (упућивање на позоришни чин, прекорачење рампе, позивање у помоћ публике, некривена прерушавања ликова, лутке као јунаци). Отуда су елементи фантастике потпуно прирођени обликованом свету. Почев од појаве Марсоваца, њиховог чудесног напитка, тј. млека које омогућава да се беба у тренутку трансформише у одраслог мушкарца пре наглашеног ђда (сасвим у духу старе атичке комедије и Аристофана), што усхићује женске ликове/глумице. Уопште, телесност је у Ковачевићевом драмском опусу веома истакнута, као својеврсна метонимија материјалистичког и хедонистичког концепта света. Његови женски ликови су изразито заносне грађе (огромне груди), а мушкарци веома потентни и др.

Основни ток радње је у ствари прилично савремен: отац и мајка су касно добили дете јер су се превише бавили собом, каријером, те своје самољубље, себичност, дакле инфантилност, не зауздавају ни када постану родитељи (важнији је одлазак маникиру или фризеру него нахранити бебу). Театрализује се модерна брачни пар који у суштини не чини породицу. Ту можемо запазити упућивање на Нушићеву интригантну и данас актуалну комедију *УЈЕЖ*. Код Коваче-

⁹ Радомир Путник, „Драмски послови Леона Ковкета“, у: Леон Ковке, *Шест драма* (Београд: Удружење драмских писаца Србије, 2008), 329.

вића мајка жели да се разведе, брани мужу да види бебу, а да не сазнајемо шта је узрок томе. Она жели дете за себе, али само на речима, не пружајући основну мајчинску бригу. Потребно је да се појаве Марсовци, Зеленмама и Зеленбеба, да оставе флашицу са зеленим млеком коју ће испијати беба да би потом уносила пометњу у кући и граду, и да би се дошло до успостављања складне породице. Пре таквог иронијског срећног расплета, театрализују се несвакидашње ситуације када од бебе наизменично постаје одрастао мушкарац и смањује се, излази у град, прерушава се, успављује људе, жели да постане председник државе. Ситуацију изненадне трансформације Ковачевић користи за сатиру савремене породице, друштва и политичког живота. У говору ликова, њиховим коментарима, јављају се и афористичке реплике („... први пут истина оно што се прича у народу“, „... ја сам ружна реч – власт“), као и оштре инвективе („Не морамо више да слушамо Америку?!“), што је ређе заступљено у његовим претходним текстовима.

Ковачевић се у обликовању несвакидашњег комичког света користио не само поетичким одликама старе атичке комедије (наглашени интимни делови тела, сексуалност) него и луткарске драме (Марсовци су представљени као лутке). Сам пак ритам радње, као и њена структура заснивају се на поетици водвиља: брза смена реплика, наглашени комички алогизам, физичка ужурбаност, бурне реакције, неочекиване брзе промене у понашању ликова, динамични и формално немотивисани уласци на сцену.

Ковачевићу је фантастика била погодна као покретачки импулс ситуација, чинилац преокрета у заплету, при чему ликови Марсоваца имају и функцију класичног драмског поступка *deus ex machina*. Драматуршки веома инвентивно он се служи ликовима са стране и изван људског света да унесе додатни немир у прилично конфузан свет потпуно поремећених вредности и да њиховим деловањем успостави мир, склад, да доведе до самоспознаје ликова. Будући да су ликови најпре дефинисани као глумци, да је срећан расплет настао спољашњим деловањем, такође иронизован, недвосмислено се обликовала лудистичка перспектива света, али не таква да бисмо текст могли лако

ситуирати у жанр драме за децу. Зато је Ковачевић у поднаслову ове комедије фантастике окарактерисао и извођаче и публику као инфантилне. Лудизам јесте у основи инфантилан; способност да се путем игре, у најширем смислу, не само позоришном, појми, тумачи, али и прихвати свет какав јесте.

Драмски свет Момчила Ковачевића је изузетно богат и особено драматуршки обликован. Не може се говорити у коликој је мери и разноврстан јер је за собом оставио само ових шест текстова. Међутим, иако су његова тематска преокупација породица и породични односи, као и брачна неверства, он их није обликовао у стереотипном кључу. Напротив, Ковачевић воли да се послужи и стереотипом и познатим мотивом, бајком, комедиографским и драмским наслеђем да би их иронизовао или значењски преобликовао. Њему су најважнији конструкција драмске приче, потом заплет и концептуализација ликова, при чему демонстрира завидно драматуршко умеће, и то треба посебно нагласити, као што је то учинио и Путник.¹⁰ У свему томе Ковачевић остаје веран себи у критици савременог друштва, тј. грађанског слоја. Зато није необично када се у његовим драмама јављају и хумористичке реплике, па и комичке ситуације. Он добро осећа да се драма савременог човека најбоље може изразити у форми трагикомедије, и то оне опорог, црног хумора. Свет који руши све раније моралне кодексе, све норме, разграђује вредносни систем, а не нуди ништа хумано, јесте сам по себи гротескан, и као такав се најаутентичније може приказати на сцени.

Драме Момчила Ковачевића отворене су не само за наредна тумачења него пре свега за нове поставке и то у институционалним позориштима, а ова студија је само један мали прилог, подстицај за наредна вредновања, преиспитивања и опомена да се не заборави дело овог несумњиво значајног српског писца и културног посленика.

¹⁰ Радомир Путник, „Драмски послови Леона Ковкета“, у: Леон Ковке, *Шест драма* (Београд: Удружење драмских писаца Србије, 2008), 324.

ЛИТЕРАТУРА

- Јовановић, Рашко В. „Поговор“, у: *Савремена српска драма*, 13. Београд: Удружење драмских писаца Србије, 2002.
- Јовановић, Рашко В. „Поговор“, у: *Савремена српска драма*, 14. Београд: Удружење драмских писаца Србије, 2002.
- Остојић, Биљана, „Разговор с поводом“, Леон Ковке, *Драма*, 1, 2002.
- Пејчић, Александар, *Поетика заплета: трагедија, комедија, драма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019.
- Путник, Радомир, „Драмски послови Леона Ковке-та“, у: Леон Ковке, *Шест драма*. Београд: Удружење драмских писаца Србије, 2008.

Aleksandar S. Pejčić

MOMČILO KOVAČEVIĆ'S DRAMA WORLD

Abstract: The paper mentions the poetic and dramaturgical peculiarities of Momčilo Kovačević's drama creativity, known under the pseudonym Leon Kovke. A broader analytical overview of the dramatic texts collected in the book *Six Dramas* was presented. Attention is devoted to diverse and unusual dramatic worlds, leading thematic-motive choices, layers of meaning that are hidden in the construction of the action and plot, and especially in the conceptualization of the characters. Genre specificities were analyzed and intertextual connections with the works of famous predecessors (Sterija, Nušić, Ibzen) were pointed out. The dramaturgy of these plays was analyzed, as well as the technique of epitization, which is an important factor in shaping and presenting the stage world.

Key words: drama, comedy, tragicomedy, poetics, dramaturgy, plot, character, epitization.

СМРТ МАЈКЕ ЈУГОВИЋА ИВА ВОЈНОВИЋА, У КОНТЕКСТУ ЕПСКЕ ТРАДИЦИЈЕ

Сажетак: Аутор ове студије изучава став Ива Војновића у односу на српску традицију у драми. Прецизира *Смрт Мајке Југовића* у Војновићевом театралном делу, не пропушта ни пишево мишљење о овој драми, као ни реакције критике.

У одељку „Два царства“ показује Војновићеве склоности на тему Душановог царства земаљског и Лазаревог небеског царства. Успоставља сентименталну везу између цара Душана и Мајке Југовића још на почетку драме. Аутор приступа анализи драмских ликова и показује које је епске песме Војновић користио у својој драми; изучава процесе које је Војновић транспоновео као материјал своје драме.

Поред епских песама показује и стихове из усмене лирике (љубавне и ритуалне), као и кратке форме усменог казивања и карактеристичних облика. Аутор мисли да је Војновић у *Смрти Мајке Југовића* имао нескривен однос сопствене ауторске слободе и усмене књижевности, и да је одступање од традиције добро послужило драмском тексту, као и његовом хтењу да измисли нешто друго у свом драмском делу.

Кључне речи: драмска књижевност, епска књижевност, Смрт Мајке Југовића, Иво Војновић.

*Боже! како сам кликнуо кад ми отац даде књиге Вукових Народних пјесама. Ето зрака и видика за мене! И од тада, ноћу док је киша, шибана звиждајима вјетра, носила, звала, цвијела, моја сестра и ја учили смо Вукове пјесме напамет!*¹

Сава Анђелковић
sava.andjelkovic@orange.fr

Оригинални научни рад
Примљено: 20. 2. 2024.
Прихваћено: 5. 12. 2024.

¹ Ђорђе П. Бељански, „Мали Иво и Вук Караџић. Како је Иво Војновић декламовао пред Вуком Караџићем 'Смрт мајке Југовића'", *Политика*, 12. мај 1927.

ОКОЛНОСТИ

Праизведба *Смрти Мајке Југовића* у Београду 1906. године није наишла на одобравање критике и дела публике. Према једном новинском чланку, Радоје Домановић је уз негодовање напустио позоришну дворану. Окосница неслагања рецензента ове драме је био Војновићев драмски поступак, односно његово непоштовање епске традиције, тј. следа догађаја и принципа које заступају ова и друге песме косовског циклуса. Основна замерка Војновићу је био Дамјанов повратак с ратишта. Према епској традицији, сва браћа су погинула на Косову храбро, један за другим, а изневеравање изворне епске песме, односно Дамјанов повратак у дворе оквалификован је као извртање историје², какво ни категорија песничке слободе не сме да наруши.

Ову драму Војновић је писао између 1903. и 1906. на Брачу, где се налазио са својом мајком. Према сопственом признању, текст је писао непрестано две године, исправљајући га више пута. Драма није наишла на тако повољан пријем као *Дубровачка трилогија*, али аутор је сматра „дивном“ и после петнаест година од праизведбе, што је навео у писму брату Луји од 9. јула 1921. године.

У то време косовска традиција је била изузетно актуелна услед сталне нетрпељивости између Србије и Турске, што је кулминирало сукобом 1912. године. Посетиоци премијере *Смрти Мајке Југовића* у Загребу, следеће године, као и нових извођења исте представе у иностранству, неоптерећени актуелном политичком ситуацијом, много боље су прихватили Војновићеву песничку реч с позоришне сцене.

У оквиру Војновићевог књижевног опуса *Смрт Мајке Југовића* се сврстава у театрологију драма којој припадају *Еквиноција*, *Лазарево васкрсење* и *Императрикс*, везује их иста тема – истицање култа мајке. Изузев *Еквиноција*, дела којем је у основи социјални елемент, остале драме из овог циклуса имају „националну подлогу изведену на скали штротмајерског југословенства и националне романтике уочи Балкан-

ских ратова“³. Не треба изгубити из вида Војновићеву романтичарску опседнутост зближавања наших народа, њен „не само књижевно-уметнички већ и шири друштвени одјек“⁴, а Мајку Југовића као симбол народне мајке чији хероизам служи идеји за коју се он залагао.

Војновић је био нежно одан својим родитељима, нарочито мајци Марији. Утицај мајке на психичко сазревање и литерарно стваралаштво Ива Војновића је веома значајан. И у позним годинама његовог живота постојала је скоро дечја везаност песника за мајку. Она је била и једина жена коју је волео у свом животу. Стога је разумљиво да је стално присутна мајка нашла тако значајно место и у његовом драмском раду. Милан Беговић, говорећи о Војновићевој *Смрти Мајке Југовића*, дао је примат песничкој мајци, жени која је јачином свог карактера и духа више утицала од самог косовског мита: „Мајка Југовића није продукт Војновићевог проživљања косовске легенде него inkarnacija materinje ljubavi koja ga je omatала kao svila svilenjakovu čauru.“⁵

ДВА ЦАРСТВА

Душан Стефан Немањић, један од наших највећих средњовековних владара, у народној традицији не заузима место какво би, с обзиром на величину његовог дела, требало да има. Померен је не само из косовских збивања већ, уз изузетке, и из усмене књижевне речи, уопште. Епска песма, и поред погодних историјских факата везаних за успешну Душанову владавину, осим негативне категорије сећања неисторијског порекла (родоскврнуће, нпр.) чува само у једној песми, као епски оквир, помен на овог владара при алузији на битку код Велбужда. Иво Војновић, супротно епској традицији, у *Смрти Мајке Југовића* ослања се у при-

³ Василије Точанац, „Иво Војновић“, *Књижевности и језик* 1–2 (1958): 30.

⁴ Славко В. Петаковић, „Историјске драме Ива Војновића“, *Научни састанак слависта у Вукове дане 44/2* (2014): 429.

⁵ Milan Begović, „Konte Ivo. Uspomene, impresije i razgovori“, *Hrvatska revija* 10 (1929): 563.

² Југ Богдан и његови синови нису историјске личности.

личној мери на личност и величину цара Душана. То чини највише зато да би подсетио на златно доба српског царства. Он не запоставља централну личност из круга косовских песама кнеза Лазара. Врло успешно доводи у везу ове две личности. И у српској поезији стилизована је Лазарева веза, омиљеног поданика цара Стефана (*Женидба кнеза Лазара*).

Војновић доследно, кроз сва три певања, спроводи идеју о слави Душановог царства. О Душану, осим Мајке, говоре и други (Анђелија, Косовка Девојка, Гуслар, Бака). Чак и у његовим поетским дидаскалијама, у којима се преко субјективног става аутора ишчитавају односи других ликова. Наравно, није заобиђена личност цара Душана: („Душановом крвљу окружену“, стр. 25). Име великог српског владара Војновић користи да би приказао јединства два народа:

„МАЈКА: ...преданом се дижеш Дубровниче
Гласом давног, благословног дана
Кадно Душан на хрид ти усади
Мач пресилни маслином овјенчан
роду на част – св’јету на знамење!“⁶

Поново ће славно име послужити у подвлачењу неслоге великаша, што је према народном схватању у усменој традицији узрок пропасти српског царства:

„МАЈКА: Ко векови гладни, б’јесни
На кошту сви се слегли
да раздеру једно месо,
патну земљу изглодану!
Једна рука, једна сама
– Душанова ! –
сломила је, притисла је
гладно крдо великаша!“ (I, 25)

Мотив Душановог сна, који је близак Војновићевом сну велике југословенске идеје, провлачи се кроз два певања (II, 73 и III, 108). Инсистирање на Душановом царству добија пуно оправдање код Војновића тек када песничким нитима повеже Душана с Лазаром. Он то чини на два начина, посредно, кроз молбу и жељу гуслара:

„ГУСЛАР: Води мене Косовка дјевојко
гдје је тјело цара господара

да ја молим Бога великога

да нам врати круну Душанову!“ (III, 101)

или када стихом сједињује представнике два различита принципа:

„КОСОВКА ДЈЕВОЈКА: ... Царица Милица је дошла

да обрете главу Лазарову

и на глави Круну Душанову!“ (III, 100)

Цар Душан, као представник земаљског царства, смрћу губи своје царство, а Лазар избором смрти добија царство за сва времена. И мада је песник, Војновић је свестан да је Лазаров избор небеског царства исправан:

„МАЈКА: Благо он’јем што за правду плачу
јер њихово небеско је Царство!“ (II, 77)

Има се утисак да је Душаново царство важније (цитирани стихови Гуслара у III певању, стр. 77), као и констатација Косовке Девојке после смрти Мајке, пред последње спуштање завесе, да је умрло Душаново царство).

Овове идеје у прилог да Војновић, за разлику од наше средњовековне књижевности, не помиње Лазаров венац мучеништва. Функцију венца има Душанова круна на одрубљеној Лазаровој глави. Опозиција небеско–земаљско добија конотацију светог и профаног, духовног и путеног. Народна традиција као да има ту чињеницу у виду. Мада је негативно сећање на цара Душана највише заслуга цркве, усмена књижевност памти Душана, односно цара Стјепана по земаљском, путеном и инцестуозном. Категорију земаљског је задржао и Војновић.

Ако бисмо било шта могли да замеримо аутору *Смрти Мајке Југовића*, онда је то исконструисано сентименталистичко повезивање лика Мајке Југовића и цара Душана. Манир сентименталистичких веза ликова из народне традиције који не одговарају стварним везама према усменој књижевности присутан је и у следећем веку код појединих српских драмских аутора (код Љ. Симовића, нпр.). Интересантно је да проучаваоци дела Ива Војновића нису обратили пажњу на необичан однос Мајке Југовића и цара Душана. Војновић је у предбиографији главног лика осмислио сентиментални (усуђујем се рећи љубавни) однос са

⁶ Наводи су према издању: Ivo Vojnović, *Smrt Majke Jugovića: dramska pjesma u tri pevanja*, (Zagreb: Dionička tiskara, 1907).

царом Душаном. На ово упућују стихови:

„МАЈКА: Спомомиње
пусто жаловање!
(загледа се као да је прошлост ту.)
[...]

Једна рука, притисла је
Гладно крдо великаша!...
Још га видим! –
Љубио ме!“ (I, 25)

као и следећи:

„МАЈКА (се онесвести, па с висока гледајућ их):
Дадох Царству што је царско:
Деветоро див јунака. –
Вишњем Богу што је бож’је:
Наше душе причешћене. –
Али суза ником’ не дам
Јер их Душан свијех испи!“ (I, 27)

Да су и други ликови обавештени о овој сентименталној вези, потврђују и речи Косовке Девојке, одмах после смрти Мајке Југовића, у сцени III (стр.115).

И поред овакве врсте одступања Војновић није мимоишао култ кнеза Лазара. Народној традицији се приближио узевши епску песму *Обретеније главе кнеза Лазара* (II књига Српских народних пјесама под бр. 53). У њој је глава бачена у воду, док је млади Турчин код Војновића вади из воде. Приповедање у драми, као и у народној песми, има исти поступак – садашње поетско време. Војновић, наравно, даје згуснути временски ток догађања чије казивање разбија на реплике које је поделио епизодним личностима комада, заступницима народа (жене, старци, Дјечарац).

Одступање које чини са царицом Милицом је на визуелном плану. Он је изводи на сцену, не уступивши јој ниједну реч у дијалошком тексту, зато пуну важност овом лику даје у дидаскалијама: „(И ето Ње! – Уздигнута на штитовима, а сва загрнута у црнијем веловима, опкољена крсташима, тамјаном кагјена, а гавранима и орловима, локи над њом лете, окруњена, – појавила се на видик свијета узвишена, врхуна равна, ношена од цијелог народа – ОНА! – ЦАРИЦА МИЛИЦА!)“ (III, 112).

У рукама јој је Лазарева глава, тај „преизабрани, чудотворни, страховити цвијет“. Ту су и неопходне

црквене главешине, учесници чина канонизације светитеља. О његовом телу не даје информације. Реченица „крсташи мрвога Царства, који слиједе Господара у вјечни мир“ упућује на то да Војновић редитељу представе оставља могућност приказивања самог чина обретенија главе као факултативни избор. На листи лица са загребачке премијере *Смрт Мајке Југовића* не стоји име глумице која је играла царицу Милицу, што значи да је редитељ, за разлику од београдске, лишио публику драмске радње обретенија главе и задржао се само на понуђеном репличком тексту.

Одмах након обретенија, Мајка Југовића упућује Лазару, као свецу, стихом који на најлепши начин сједињује два царства: „Света главо! – Душанова круно!“ (III, 113), обраћањем за помоћ, да пронађе сина и крсташ. Сходно средњовековним канонима ауторске књижевности, молба јој буде услышена и коњаници јој доносе Дамјанову руку са крсташем, али и усменим формулама (типа „што молила, Бога домолила“).

Обрада косовске тематике је незамислива без култа кнеза Лазара. Војновић га користи као неопходан елемент, али његово опредељење је цар Душан:

„МАЈКА: Бог на небу а он доље
Он, – господар, –
Душан, –
Царство!“ (II, 155).

То је ауторски поступак независан од народне традиције.

И после освећења кнеза Лазара, тема нестанка Душановог царства је присутна у реплици Косовке Девојке (III, 115).

ЛИЦА

И поред свих напора неколицине аутора да Југ Богдана, Југовиће и њихову мајку историјски одреде и докажу њихово постојање уз стварне личности косовских догађања, они ван традиције усмене књижевности остају без упоришта.

Изузетна улога *мајке* у традицији хришћанске идеологије потиче од величања Богородице. „*Našemu narodu bijaše pridržavano da svu sadržinu majčinog*

imena, svu cieniu toga imena izrekne u malo riječi: 'Majku i bog ima'.⁷ Јурковић каже за Мајку Југовића да је она мати чија се гигантска слика може мерити с узорима свих времена. Други аутор сећања ове хероине овако образлаже: „У њој видимо где се бори осећање дужности с осећањима материнског срца. У том разумевању песник је хтео да представи, да мати осећа да јој понос, што су јој синови славно погинули, па са тим осећањем мери друго, јаче материнско осећање.“⁸

У народној песми која има обележје народне баладе, где је лични губитак у чврстој вези са општим, националним и где се индивидуална и збивања прожимају, Мајка Југовића је носилац личног подвига у оквиру унутрашњег сукоба мајке и жене; индивидуе која губи и припадника нације која је изгубила. Војновић је приликом писања ове драме добро осетио ова два плана. Милош Ђурић каже да у епској песми мајка „Pored heroizma trpnje pokazuje i heroizam volje [...] silnu volju uzvišenu nad mrakom i bolom situacije; samo je njena volja čovečanstvenija, istinskija, ženi bliža, dok je Vojnovićeva izveštavana, izmajstorisana, isteatralizirana“⁹.

Песма у Вуковој збирци има само 85 десетерачких стихова у којима се директним говором, погодним за транспоновање у драмски књижевни род, мајка обраћа са само десет стихова, а Дамјанова љуба са дванаест. Војновић је од тог материјала, проширивши га другим песмама епског циклуса и својом ауторском грађом, начинио позоришну драму на 116 страница. Ђурићева тврдња да је Војновићева Мајка Југовића измајсторисана и истеатрализована су тачне, али у позитивном смислу тих речи. Сматрамо да ништа мање није извештачена од осталих драмских лица овог аутора. Често се приликом оцењивања драмских текстова заборавља разлика између приповедања и приказивања, два сасвим различита начина за креирања уметничких дела. Средства за њихова стварања

⁷ Janko Jurković, „Ženski karakteri narodnih pjesama“, *Rad JAZU* 30 (1875): 7–8.

⁸ Стојан Новаковић, „Српске народне песме о боју на Косову“, *Годишњица Николе Чупића* 30 (1911): 16.

⁹ Miloš Đurić, *Smrt majke Jugovića: knjiženo-filozofijska studija*, (Zagreb: Grič, 1918), 82.



Добрица Милутиновић као Дамјан у комаду *Смрт Мајке Југовића*

су битно различита, тако да и аршини за одмеравање вредности епске песме и драмског дела насталог по песми морају бити различити.

Снахама је Војновић посветио доста простора у драми. Читаво прво певање је у њиховом знаку, стога је и насловљено према љубама „див-јунака“. Док их народни певач у приповедању изводи пред двор да би угледале мајку са атрибутима смрти и да би плачући закукале, Војновић им уз остале драмске функције одређује порекло: једна је од рода Балшића, друга је Алтоманка, трећа је од Бранковића, док је четврта византијског порекла, кћи Палеолога. Оне на сцени доприносе промени ситуације, живости мизансцена (чак и вертикалног, на степеништу) и стварању сукоба – основног елемента сваког драмског текста.

Кад се, сходно драматургији драмских дела насталих према косовској епици, преко гласника сазнаје о повољном исходу битке, поступком који омогућује драматичност преокрета, снахе учествују „у весељу ненадан’јех в’јести“, распитују се похлепно о благу,

ратном плену. Народни певач, уз помен снаха, издваја Дамјанову љубу да би, по прстену, препознала Дамјанову руку.

У драми нема препознавања руке. Копљаници који износе руку са сломљеним крсташем тврде да је то његова рука. Ову снаху Војновић издваја из групе и психолошки је ваја, почев од првог певања, затим у сусрету с Дамјаном, до смрти због превелике љубави, када у другом певању у загрљају мужа пробада срце. Она, Анђелија је миљеница Мајке Југовића. И док остале снахе назива гавраницама и говори: „У вас збори / крв отаца незаситн'јех!“ (I, стр. 37), за ову снаху, ословљавајући је са „ћерце“, има лепе речи, док ће у амбијенту сутона изговорити: „Ти и јеси пламен!“ Смрт снахе у њој буди размишљање о сопственој судбини. Следи њен поетски коментар о Анђелији:

„Имала је само један живот,
а дала га кô јабуку драгом!“ (II, стр. 81).

Најпроблематичнији лик у Војновићевој драми је Дамјан. Његов повратак с бојног поља је да би се умањила драматичност. Одступање од традиције епског песништва је очито, а разлози су вероватно у могућности развоја драмске радње. Аутор је у првом певању искористио гласнике да би известио о боју. Они саопштавају да је Милош погинуо, али не да је српска војска изгубила, као у првим историографским извештајима. Нада о успеху боја постоји, праве вести ипак доноси Дамјан.

У епској поезији извештавају гаврани, непосредним одласком на бојиште или слуга Милутин, као сведок догађаја. У песми *Царица Милица и Владета*, као код Војновића, извештај подноси преживели јунак (војвода Владета). У Богишићевој збирци, рањени јунак (песма бр. 29 *Војвода Јанко доноси у Будим руку Владислава погибшега у боју*) саопштава да су сви изгинули. У другој бугарштини о Првом косовском боју Милица среће Милоша, који је на смрти и оставља аманет вереници (Богишић, бр. 2). Ипак не сматрамо да су ове песме утицале на Војновићев драматуршки поступак.

Аутор драме је на изванредан начин у лику Дамјана дао и нека обележја Бошка, најомиљенијег Југовића у усменој епици. У *Комадима од различних косовских*

пјесама V (бр. 50) он је један од три добра јунака који са крсташем у руци нагони Турке на буљук, а у *Цару Лазару и царици Милицы* (бр. 45) он је предводник бојних коњаника, такође с барјаком крсташем који одбија молбу сестре му Милице да остане у Крушевцу. У истој песми Бошко се издваја и у самој погони: „Крсташ му се по Косову вија; / Још разгони Турке на буљук.“

Војновићев Дамјан помиње да је крсташ летео од руке до руке мртве браће и да га је узео из Бошкове руке. У трећем певању Дамјанова мртва рука предаје крсташ Мајци. Дамјанов повратак (увијен у црни плашт, попут авети) Војновић мотивише жељом за осветом (а не кукавичлуком):

„ДАМЈАН: Мајко, жено, слушајте јединца
што спасит воли сјеме осветника
но там' славно на Косову лежат!“ (II, стр. 71)

Војновић поред Дамјана помиње имена и друге браће: Бошко, Војин, Гојко, Марко, Богдан, Милош и Бранко (изоставивши девето име).

У Вуковој заоставштини (казивање слепца из Лежмира – забележио парох Аврам Панић) налазимо следећа имена браће: Војин, Бошко, Павле, Степан, Јова, Раваило, Милан, Стојан и Божидар. Дамјана бележи Андрија Гавриловић у *Историји српске и хрватске књижевности усменог постања*, уз Бошка, Војина, Петра, Николу, Ненада, Момира, Митра и Стефана. Избор имена браће Југовића у усменој књижевности је регионалног карактера и зависи од краја из ког је казивач. Иво Војновић је извршио избор без ослона на „веродостојност“ имена браће (осим Дамјана, Бошка, можда и Војина), али их није одабрао насумице, јер сва постоје у Вуковој збирци.

Косовка Девојка, осим што пева додолску песму, не одступа много од усмене књижевности. Слепи гуслар који „види“ слухом каткад загуди комаде косовских песама, а на крају драме изговара један од најлепших стихова ове драме: „Све су пјесме данас друмом прошле“ (III, стр. 116), који ће Војновић поновити у свом болничком дневнику. Остали ликови у *Смрти Мајке Југовића* немају већа одређења, а самим тим ни одлике које би их везивале или разликовале од усмене традиције.

ИНТЕРВЕНЦИЈЕ, ЕПИКА

Оријентисан ка модерној књижевној стваралачкој пракси у Европи, Војновић је желео да сачува књижевна обележја националне традиције. У једном есеју размишља о циљевима наше народне књижевности кроз призму других књижевности, а у „zaključku, kao da je za našu književnost i za vlastito stvaranje pronašao spasonosnu formulu izvornosti, pledira da se 'vрати pobjedonosna zakonita vladarica: Narodna Pjesma'¹⁰. Као што су му реторика и усмене традиције биле блиске још од детињства, у свакодневном живљењу и књижевном стварању он је као песник тежио естетизму.

„Лучи детињства“ осветљавају и његове књижевне поступке при тумачењу *Смрти Мајке Југовића*. Располажући епском тематиком косовског круга, преузео је и већ у народу оформљен став према мајци Југовића, као идеалу „српске мајке“. Војновић темељи драму на њеном лику интерполирајући сижее и друге ликове које му нуди косовска епика Вукове збирке. При томе се не одриче лирске народне поезије и микроформи усмене књижевности у оквиру свог ауторског чина.

Епску песму *Смрт Мајке Југовића* разлаже у оквиру драмског текста. Иницијалну формулу:

„Бога моли Југовића мајка
Да јој Бог да очи соколове
И бијела крила лабудова“ 7

Војновић претаче у сценски текст:

„ГЛАС С ВИСИНЕ: Дај ми Боже очи соколове!
СВЕ СНАХЕ (*тихо*): Дај јој Боже!
ГЛАС С ВИСИНЕ: И бијела крила лабудова!
СВЕ СНАХЕ: Дај јој Боже“ (I, стр. 15)

За разлику од наведених реплика где постоје ауторске интервенције у односу на извор, у драми налазимо стихове поменуте песме као прототекст на који аутор свесно рачуна, и они су, наравно, непромењени (ако се не узме у обзир додавање фонеме „х“ у другом стиху:

¹⁰ Frano Čale, „Poslovice i srodni oblici u Ekvinociju“, y: *O djelu Iva Vojnovića: radovi međunarodnog simpozija*, priredio Frano Čale (Zagreb: JAZU, 1981), 99.



„МАЈКА (раскрила руке):
Закукало девет удовица
завриштило девет добри коња
залајало девет љути лава
закликтао девет соколова!...“ (III, стр. 104)

ИЛИ У СТИХОВИМА:

„МАЈКА: И ту мајка тврда срца била
Да од срца сузе не пустила!“ (III, стр. 104)

Овде је само избегнут архаичан облик именице *срце*. Минимална интервенција аутора, можда и ненамерна, јесте у стиховима:

„Моја руко, зелена јабуко! 78
Гдје си расла, гдје л’си устргнута!“

Осим интерпункције и антитезе промењен је префикс уз у префикс у код трпног придева:

„МАЈКА: Моја руко – Зелена јабуко,
Где л’ си расла, гдје си утргнута!“ (III, стр. 115)

Косовка Девојка, типски лик из галерије женских ликова усмене књижевности, јесте „тако близу идеалу девичанства и женства“; према речима Лазе Костића. Иво Војновић није одступао од таквог схватања лика ни у ауторском стиху. Из баладе, коју је певала слепа певачица, делимично преузима већ постојећи дијалог. Такав поступак „као оруђе драме, треба да открије карактере јунака, овде опет има двоструку функцију – и одвија се на оба плана – на емотивно-личном и на херојско-епском, који повезан са личном судбином девојке добија посебан, емоционалан набој“¹¹. Међутим, учесник у дијалогу с Косовком Девојком је другачије размештен. Дословно преузети стихови:

„КОСОВКА ДЕВОЈКА:

Једно јесте Милошу војвода
а друго је Косанчић Иване
а трећи је Топлица Милане!“ (III, стр. 97)

у драми претходе стиховима народне песме:

„ГУСЛАР: Сестро драга Косовка дјевојко
која ти је голема невоља
те преврћеш по крви јунаке?“ (III, стр. 97)

Почетни стихови песме су преточени у дидаскалије: „Засукала је бијеле рукаве до бијелих лаката, а носи у рукама два златна кондијера“, при чему је, наравно, избегнут десетерац: „Засукала бијеле рукаве, / Засукала до бели лаката. / [...] У рукама два кондира златна“ (стр. 7). Певачев исказ, једноставним пребацивањем у егоформ, преобраћа у монолошки облик, изостављајући стих који може да представља сценску радњу (превртање рањених јунака):

„КОСОВКА ДЕВОЈКА:

Ја се шетам по разбоју млада,
ког јунака за живота нађем
умивам га лагјаном водицом
причешћујем хљебом бијелијем!“ (III, 97)

¹¹ Нада Милошевић-Ђорђевић, „Појам историјске баладе и епска народна песма ‘Косовка девојка‘“, *Књижевност и језик* 4 (1983): 231.

У песми она врши причест вином. Код Војновића стихове које изговара Милан Топлица, као цитат говори Косовка Девојка, не помињући име вереника. Понављања, својствена структури народне епике уопште, Војновић успешно избегава.

Монолошку форму преузетих стихова Војновић разбија наизменично дидаскалијама и стварањем свог десетерца: „(баци поглед на празне кондијере, пак ускликне и хитро устане): Јао брате Орловићу Павле!“; „чекај! ...летим ... нестало ми воде! ... (хоће да се затрчи, пак опет стане и слиједи нове дубоке успомене.) Обазре се и погледа на ме“ (III, стр. 97). Следи непромењен стих из Вукове песме, са другачијом интерпункцијом и графијом:

„Моли Бога моја душо драга
да ти с’ здраво из табора вратим
тебе душо добра срећа нађе
узећу те за вјерну љубовцу!“ (III, стр. 97)

Затим, интервенција у виду дидаскалије и наставак познатог дела песме: „мук. Дјевојка задрхтала, па се плашљиво огледала.“ И одоше три војводе бојне (...) Њи’ ја данас по разбоју тражим!“ (III, стр. 97)

После више скованих десетераца додељених Гуслару и Косовки Девојци, затичемо у драми и ове која она изговара као финалне стихове епске песме:

„Јао јадна ... уде сам ти среће!
да се јадна зелен бор ватам
[уместо: за зелен бор ватим]
и он би се зелен осушио!“ (III, стр. 97)

Комади од различитих косовских пјесама V испевани су у облику питања и одговора. Војновић већ опробаним поступком претварања у дијалошку форму једном учеснику у дијалогу додељује питање, а другом одговор.

„ГУСЛАР (по тихо као нехотице загудио по гуслама, а све њу живо испитује):

Који оно добар јунак бјеше
Што један пут бритком сабљом ману
Пак двадесет посијече глава?

КОСОВКА ДЕВОЈКА: Оно јесте Бановић Страхинја!

ГУСЛАР: Који оно добар јунак бјеше
Што два и два на копље набија

Преко себе у Ситницу тура?

КОСОВКА ДЈЕВОЈКА: Оно јесте Срђа Злопоглеђа! (III, стр. 99)

Трећег доброг јунака изоставља јер је то Бошко Југовић „са крсташем у руци и бајраком“. Његово помињање не би било умесно због брата Дамјана коме је Војновић доделио прилично простора у тексту, Дамјан је лик око којег се формира заплет, проналажење његове руке с крсташем и финална сцена.

Песму о Косовском боју *Цар Лазар и царица Милица* Иво Војновић је такође употребио непосредном транспозицијом у драму. Извештај о боју, уместо гавранова царици Милици, овде мајци Југовића казују гласници, уз напомену да су царици већ пренели Лазареву поруку. Мајка и снахе постављају идентична питања као и царица Милица у песми Тешана Подруговића:

„МАЈКА: Ој Бога вам, моје слуге вјерне

Откуда нам долетесте амо? /.../

СВИ : Из Косова ? ... Јучер?!“ (III, 29)

Што одговара прототексту:

„Ој Бога вам, два врана гаврана! 131

Откуда сте јутрос полећели?

Нијесте ли од поља Косова?“

Текст епске песме је разбијен на реплике девет лица на сцени:

„ПРВА, ДРУГА, ТРЕЋА СНАХА: Видјесте ли двије силне војске?

ЧЕТВРТА, ПЕТА и ШЕСТА СНАХА: Јесу ли се војске огледале?

СЕДМА, ОСМА и ДЕВЕТА СНАХА: Чија ли је војска задобила?“ (III, стр. 29)

Милутиново казивање царици Милици у драми је опет пренето на гласнике:

„ПРВИ ГЛАСНИК:

’Ту су многа копља изломљена

’изломљена и турска и српска

’Али више турска него српска...“ (I, стр. 30)

Полунаводници (у наведеном издању штампани су наводници) упућују да је Војновић сам указао на преузимање Вукових стихова, мада није дословно спровео овакав тип обележавања. У последњем наведеном стиху аутор је направио инверзију Милути-

нових речи: „Али више Српска, него Турска“ (176), да би оставио наду у могућност победе. Милутиново саопштење о погибији Југ Богдана и Југовића изнеће у другом певању сам Дамјан:

„Сви по избор умр’јеше јунаци

бранех вјерно свога господара,

господара славног Цар Лазара!

И Југ ти је ондје погинуо

А уз њега осам Југовића

гдје брат брата издати нешћеде

доклегодје један сјецијеше!“ (II, стр. 69)

Епска песма *Пропаст царства српскога* Војновићу је послужила само као информација о погибији војсковођа на Косову. За песму је карактеристичан анахронизам да су на Косову Мрњавчевићи и Херцег Стјепан. Исти анахронизам се јавља и у драми Иве Војновића. У дијалогу са Гусларом Косовка Девеојка, одговарајући на питања, даје информације о погибији Бана Угљеше, Војводе Гојка и Херцега Стјепана. О коришћењу песме *Обретенје главе кнеза Лазара* било је речи раније.

ИНТЕРВЕНЦИЈЕ, УТИЦАЈ УСМЕНИХ ЛИРСКИХ ВРСТА, МОТИВИ

И други облици усмене књижевности заступљени су у Војновићевој *Смрти Мајке Југовића*. Осим уочљивог слоја прототекста Вукове епике, присутан је и утицај народне лирике и усмених микроформи. Војновићу су замерали што је употребио љубавну лирику скарадне садржине у драми

„Све снахе: Авај кратке ноћи

с’ драгим спавајући

на једноме душеку

на једноме јастуку

под једним јорганом!“ (I, стр. 38)

Не рачунајући интерпункцију, песма је истоветна са песмом бр. 294 и насловом *С драгим су најкраће ноћи* из Вукове I књиге *Српских народних песама* (стихови 41–46). Једна девојка код Војновића, са поља, долази на сцену и изговара додолску песму:

„Ја пролазим преко села
ој! додо – ој додо ле!
А облаци преко неба
ој! додо – ој додо ле!
А ја брже – облак брже
ој! додо – ој додо ле!
Облаци ме претекоше
ој! додо – ој додо ле!
Жито – вино поросише
ој! додо... ој... додо... ле!...“ (III, стр. 96)

У односу на Вукову запис бр. 187 *Кад иду преко села* Војновић је интервенисао само пребацивањем плуралног у облик сингуларног казивања. Да је користио ту усмену варијанту, потврђује и графика песме. Интервенише индикацијама извођачу после трећег припева (*тише, као у страху*), као и четвртог (*скоро у плач*). Од знамења додола, девојка има само цветни венац на глави.

Војновић је у *Смрт Мајке Југовића* унео и поскочицу из рисанског краја бр. 260 коју у колу, уз поскакивање пева осма снаха, са дванаесторо деце:

„ОСМА СНАХА: Скочи коло да видимо
[уместо: „да скочимо“]
да видимо ко ће боље!
А ја видим ко не море,
ко се скоро оженио,
сваког добра пожелио,
коловођа дика Ваша! [уместо „дико наша!“]
оком трени – колом крени!““ (I, стр. 19)

Обредна народна поезија код Војновића овага пута је у виду ивањских песама, јер је обичај „ивањског креса“ заступљенији у хрватским крајевима. (Сима Тројановић у студији *Ватра у обичајима и животу српског народа* га не бележи.) Војновић је обичај да „Уочи Ивандана на неком подесном месту упали се велика ватра, ‘ивањски кријес’, око које младеж игра коло; момци и девојке прескачу ватру“¹² пренео на сцену видовданских догађања:

„Сва ДЈЕЦА
(весело скачу као да је ватра у средини):
Скочи, – поскочи!

Један пут за Јована
а други за Илију
бико сретно и пресретно!
Сваки пут што поскочимо!
По злу срећу одстранимо!
(одлазе с лијеве стране скакући и певајући.)
Скочи, – поскочи –
Ватру дед’ прискочи!“ (I, стр. 24)

Облици бројалице и ругалице имају следећи стихови:

„ПЕТА СНАХА: Срео бадељ баку
у првome мраку
пита бадељ; – куда ћеш?
Виче бака: – бјежаћеш!“ (I, стр. 13)

као и:

„ОСМА СНАХА: Поклони се црна тицо!
Сви: – Ој, гавране!
ОСМА СНАХА: Тугу твоју, срећу моју!“ (I, стр. 20)

Ругалица се односи на рањеног гаврана, птицу која у усменој књижевности има злослутну и увек негативну конотацију. Војновић је на врло успешан начин спојио ругалицу са припевом тужбалице.

На плану мотива налазимо у драми појединости везане за српску усмену књижевност. Издвајамо неке. Мотив звезде Данице који се понавља „*što podsjeća na – u Vojnojevićevoj svijesti te u njegovim tekstovima integriranog – Dživa Gundulića*“¹³.

Стихови са Гундулићевим призвуком код познавалаца косовске епике изазивају помисао да је звезда Даница смештена у оквир покрета војске на Косову.

У песми о Мусић Стевану при означавању временског интервала покрета војске Месец и Даница део су формуле. Стихови:

„АНЂЕЛИЈА: Сањах мајко
да ми у skut зв’езде пале“ (II, стр. 55)

подсећају на детаљ бугарштице у којој постоји мотив сна као негативни предзнак да су звезде пале, а месец се распукао.

Из каталога српских цркава Војновић поред Раванице наводи и Студеницу, слабо помињан манастир у Вуковој епици (II, бр. 23 *Свети Саво* и обе варијанте

¹² Видо Латковић, *Народна књижевност 1*, (Београд: Научна књига, 1982), 160.

¹³ Nikola Ivanišanin, *Grada Dubrovnika pjesnik: Ivo Vojnović*, (Zagreb: Školska knjiga, 1984), 166.

Зидања Раванице). У драму је пренесено сећање да је Лазар саградио Раваницу „о свом хљебу и о своме благу / а без суза сиротинскијех“, какву похвалу саопштава Други старац (III, стр. 111).

Реплике Бакe „Справљам храну / мртвим да устану“ (III, стр. 92) и Мајке „У теби је спас и Васкресење“ (III, стр. 109) асоцирају на „пошљедње вријеме“, али је ближи смисао библијском поимању апокалипсе, него фолклорним есхатолошким визијама из старо-заветних књига (као у *Женидби кнеза Лазара* или *Зидању Раванице*).

Број девет, као један од фреквентнијих бројева у усменој књижевности, Војновић успешно варира у драми. Иначе, број девет према *Речнику симбола* „истовремено најављује крај и почетак [...], sadrži ideju ponovnog rođenja i klijanja, kao i ideju smrti“¹⁴.

ПРОЦЕНЕ

Сценско превођење усмене епске поезије у драмски вид књижевности и данас представља тешко решив проблем драматургије. У време праизведбе *Смрти Мајке Југовића* владало је мишљење да епску песму треба драмски упризорити у потпуности. Овакву „поетику“ преношења епске усмене творевине у драмски књижевни жанр нешто касније је формулисао Драгутин Костић у предговору своје књиге *Народне драме*, где између осталог каже: „Драматизатор треба да своје твораштво сведе на најмању меру, управо на занатску.“¹⁵ Уколико у песми нема говорне грађе за везивна места, каже да их аутор не сме измишљати, већ треба потражити у другим песмама.

Значи, ауторски захвати су непожељни, а слобода драмског аутора да опште познате чињенице из народне епике другачије прикаже било би светогрђе. Навели смо Костићево мишљење, човека који је први формулисао и спровео у дело драматуршки поступак транспозиције „епике у драматику“, да бисмо иста-

кли иновативност Војновићевог поступка. И мада је *Смрт Мајке Југовића* при проучавању његовог драмског дела прилично запостављена због његових других драма, и премда се она оцењује као тачка с које креативно стваралаштво Ива Војновића креће силазном линијом, ипак тврдимо да је и Војновић исто тако достојан себи и својим напредним тежњама да покрене устаљене књижевне токове. Од метода реалиста одступио је у *Геранијуму*, симболичним поређењем човека и цвета. *Еквиноцијо* је био први покушај балканске уметничке грађанске драматургије 19. века, док је *Трилогија* преокрет у читавој модерној хрватској драматургији. Или како је приметио Дарко Сувин – да је „у njegovim najboljim trenucima ta dramaturgija, kako on nastavlja u istom zapisu ‘samo moja’– naime djelo autentičnog pozoriškog vizionara“¹⁶. Тако је и *Смрт Мајке Југовића*, уз све мане драматуршке природе, била весник другачијег третирања епске грађе из ковчега народне баштине.

Одступања од епске традиције, мешање лирике са њом, и остале „мане“ које су му замерали његови први критичари, и због чега је он био несрећан, само доприноси драматургији ове драме. А „изневеравање“, осим у појединостима, одражава Војновићеву дубоку оданост Вуку и народној традицији. Његов однос према народном стваралаштву приликом писања драме која ће се разликовати од дотадашњих покушаја транспонована епике био је однос поштовања, али и однос ауторске слободе. То што до сада ниједна таква драма није надмашила свој узор – епску песму, „кривицу“ сноси таленат народа устоличен у Вуковим народним певачима и чињеница да су структуре за креирање у оквиру ова два књижевна рода сасвим различите. „Ostvarivanje posebne poetske sinteze sa narodnim poetskim izrazom u smislu prožimanja lične vizije i narodnog predanja“¹⁷ јесте тежак посао за сваког талентованог драматурга, јер је много једнос-

¹⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983), 119.

¹⁵ Драгутин Костић, *Народне драме*, (Београд: Француско-српска књижара, 1938), 4.

¹⁶ Darko Suvin, „Semiotički pogled na neke bitne vidove Vojnovićeve dramaturgije“, у: *O djelu Iva Vojnovića: radovi međunarodnog simpozija*, priredio Frano Čale (Zagreb: JAZU, 1981), 343.

¹⁷ Raško V. Jovanović, „Drama ‘Smrt majke Jugovića’ u odnosu prema narodnom stvaralaštvu“, у: *O djelu Iva Vojnovića: radovi međunarodnog simpozija*, priredio Frano Čale (Zagreb: JAZU, 1981), 163.

тавније стварати своје ликове и измишљати њихове сценске догађаје, него се бавити онима који су својина читаве нације.

ЛИТЕРАТУРА

- Begović, Milan. „Konte Ivo. Uspomene, impresije i razgovori“. *Hrvatska revija* god. 2, br. 10 (1929): 561–569.
- Бељански, Ђорђе. „Мали Иво и Вук Караџић. Како је Иво Војновић декламовао пред Вуком Караџићем ‘Смрт мајке Југовића’“. *Политика*, 12. мај 1927.
- Vojnović, Ivo. *Smrt Majke Jugovića: dramska pjesma u tri pjevanja*. Zagreb: Dionička tiskara, 1907.
- Đurić, Miloš. *Smrt majke Jugovića: knjiženo-filozofijska studija*. Zagreb: Grič, 1918.
- Ivanišin, Nikola. *Grada Dubrovnika pjesnik: Ivo Vojnović*. Zagreb: Školska knjiga, 1984.
- Jovanović, Raško V. „Drama ‘Smrt majke Jugovića’ u odnosu prema narodnom stvaralaštvu“. *O djelu Iva Vojnovića: radovi međunarodnog simpozija*, priredio Frano Čale, 157–164. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1981.
- Jurković, Janko. „Ženski karakteri narodnih pjesama“. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 30 (1875): 7–8.
- Костић, Драгутин. *Народне драме: покушаји драматизације народних песама*. Београд : Француско-српска књижара, [1938].
- Латковић, Видо. *Народна књижевност* 1. Београд: Научна књига, 1982.
- Matić, Vojin. *Psihoanaliza mitske prošlosti* 2. Београд: Prosveta, 1979.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада. „Појам историјске баладе и епска народна песма ‘Косовка девојка’“. *Књижевност и језик*, год. 3, бр. 4 (1983): 231–239.
- Новаковић, Стојан. „Српске народне песме о боју на Косову“. *Годишњица Николе Чуића* 30 (1911): 16.
- Петаковић, Славко В. „Историјске драме Ива Војновића“. *Научни састанак слависта у Вукове дане* 44/2 (2014): 429–436.
- Suvin, Darko. „Semiotički pogled na neke bitne vido-ve Vojnovićeve dramaturgije“. *O djelu Iva Vojnovića:*

radovi međunarodnog simpozija, priredio Frano Čale, 319–346. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1981.

- Точанац, Василије. „Иво Војновић“. *Књижевности и језик* 1–2 (1958): 30.
- Čale, Frano. „Poslovice i srodni oblici u Ekvinociju“. *O djelu Iva Vojnovića: radovi međunarodnog simpozija*, priredio Frano Čale, 91–99. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1981.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983.

Sava Anđelković

LA MORT DE LA MÈRE DES JUGOVIĆ DANS LE CONTEXTE DES TRADITIONS ÉPIQUES

Résumé: L’auteur de ce travail étudie la position d’Ivo Vojnović à l’égard de la tradition serbe dans le drame. Il précise la place du drame *La mort de la mère des Jugović* dans l’œuvre théâtrale de Vojnović, ainsi que le point de vue de Vojnović à l’égard de ce drame et les réactions de la critique.

Dans la partie de l’étude intitulée “Dva carstva/Deux empires”, il montre la préférence que Vojnović accorde à l’empire terrestre de Dušan sur l’empire céleste de Lazar. Il met en évidence un lien sentimental entre le tsar Dušan et la mère des Jugović dans la biographie de cette dernière avant le début du drame. L’auteur procède ensuite à une analyse des personnages et montre quels chants épiques Vojnović a utilisés dans sa pièce, outre bien sûr le chant “La mort de la mère des Jugović”; il étudie les procédés auxquels recourt l’auteur en transposant le matériau des chants épiques dans la trame de sa pièce.

À côté des chants épiques, il montre qu’ont été utilisés dans le drame des vers de chants lyriques (amoureux et rituels), ainsi que des formes brèves de littérature orale et des motifs caractéristiques de celle-ci. L’auteur estime que Vojnović a créé le drame *La mort de la mère des Jugović* en ayant égard à sa propre liberté d’auteur et à la littérature orale, et que les écarts par rapport à la tradition servent la mise en forme du texte pour le théâtre et la volonté d’innover de Vojnović.

Mots clés: Dušan Stefan Nemanjić, car Lazar, Vuk Stefanović Karadžić, Damjan, Anđelija, transfert de matériau, littérature orale.

СМЕХ У УХУ НА ЦВЕТНОМ ТРГУ

*100 година од рођења Славка Симића
90 година од рођења и 10 година од смрти Николе Симића*

Сажетак: Трострука годишњица – век од рођења Славка Симића, 90 година од рођења и деценија од смрти Николе Симића – тек је формални повод за настанак рада, покушаја ревалоризације двеју богатих уметничких каријера. Славко и његов десет година млађи брат Никола Симић били су прваци Југословенског драмског позоришта, обележили су српско и југословенско глумиште друге половине XX и почетка XXI века. Оставили су снажан печат својих глумачких личности, не само на сцени матичног театра већ и као гостујући глумци на другим београдским сценама, те у бројним наступима на филму, радију и телевизији. Старији Славко, препознатљивији у драмском и трагичком, млађи Никола у комичком изразу. И један и други били су изразити карактерни глумци који су, с подједнаким успехом, тумачили ликове из класичне и савремене драмске књижевности. За глумачка остварења добили су више награда и признања. Из богате документације Музеја позоришне уметности Србије и других архива реконструисана је њихова животна прича, артикулисан њихов глумачки израз и сачињен исцрпан попис њихових позоришних улога.

Кључне речи: глумац, Славко Симић, Никола Симић, годишњице, награде, Југословенско драмско позориште, Српско народно позориште, Атеље 212, монодрама, радио, телевизија, филм.

У овдашњим позориштима постојао је леп обичај. Уколико би неки глумац за дан или два „ускочио“ у улогу колеге који се разболео или је из других разлога изненада спречен да игра, „спасио“ би представу, па би га управа позоришта јавно похвалила на огласној табли. У архиви Музеја позоришне уметности Србије налази се и цртица коју доносе београдске „Вечерње новости“, од 29. јануара 1968, са насловом „Похвала“: „Никола Симић је, иако болестан и са високом температуром, ипак играо у представи *Смрт Уроша Петог*. Сутрадан је на огласној табли позоришта окачена јавна похвала коју је потписао Славко Симић, рођени брат – Николе.“

Били су прваци Југословенског драмског позоришта, куће којој су подарили највећи део професионалног живота. Редак је случај да су два рођена брата глум-

Марко Мисирача
Академија уметности, Београд
markomisiraca@gmail.com

Прегледни рад
Примљено: 8. 11. 2024.
Прихваћено: 8. 12. 2024.

ци, чланови истог ансамбла. И један и други у сталном радном односу, потом као пензионери и гостујући глумци, играли су на Цветном тргу сваки по готово пола века.

Када данас призивамо у сећање глумачки израз и једног и другог брата, рекло би се да је прва асоцијација којом их разликујемо чињеница да нам Славков лик улива извесно страхопоштовање, озбиљност и истанчани драмски потенцијал, док нам се лице само развија у осмех када помислимо на млађег Николу, комичарску „звезду“ позоришне сцене, али и малог и великог екрана, најприроднијег и највештијег наследника овдашњег комичарског „двојца“ Мије и Чкаље, мајстора хумора. Међутим, када мало шире завиримо у њихове професионалне биографије, закључићемо и следеће: колико је „озбиљни“ Славко такође са успехом играо и комичне улоге, попут нпр. богаташа Лињајева у комаду *Вуци и овце* Островског или насловне улоге у чувеној Ердмановој комедији *Самоубица*, као и у легендарном тандему са Гутом Добричанином у хумористичкој серији *Леваци*, толико је и „смешни“ Никола публици показао колико је слојевит и потресан као драмски и трагички глумац у улози Геца у Сартровом *Ђаволу и господу богу* или као психотични Керженцев у ТВ адаптацији комада *Мисао* Леонида Андрејева.

Како наводи Милена Лесковац у *Енциклопедији Српског народног позоришта*¹, Симићи потичу из трговачке породице, од оца Данила и мајке Бисерке, рођене Миланков. Породица се 1930. године из Баната преселила у Београд, где је отац отворио пекару на Булбулдеру. Заправо је наставио посао који је почео у Америци пре Првог светског рата.

СЛАВКО СИМИЋ (Нови Бечеј, 21. јул 1924 – Београд, 20. новембар 2007)

Старијег Славко је у очима новинара, својих савременика, био тих, спор, незаинтересован за околне гужве и егзалтације, човек који не воли кафане, интервјуе... Такав би био до изласка на сцену, када би побио све утиске о својој привидној апатичности. „Бити глумац, а не бити јавна личност немогуће је изузев у једном случају – ако сте Славко Симић“², најављен је приликом једног интервјуа. Већину је његово име асоцирало на тихог, скромног човека, са очима у којима је чак превише доброте. Славку би гледаоци поклањали симпатије и када би играо неког враголастог преваранта или ситног лопова. Био је, напосто, глумац елементарности.

Славко је у Београду завршио основну школу и гимназију. На уобичајено питање – када је пожелео да постане глумац, евоцирао је успомене из најранијег детињства:

Мислим да су срећни људи којима пође за руком да остваре своје детиње жеље. Ја сам глуму заволео у осмој или деветој години. Отац ме једне вечери одвео у кафану „Велика Морава“ у Београду, на вечеру. Тада су у београдским кафанама разни путујући глумци давали комбиноване програме. Видео сам тада први пут црвену завесу пред позорницом, први пут чуо звоно пред почетак представе. Потом је глумац Драги Јеличић изводио некакав скеч. Био сам опчињен. Када је део програма завршен, пришао сам позорници и кроз прорез на завеси гледао како се припрема сцена за следећу тачку. Био сам поново опсењен. То што сам те вечери видео у кафани, касније сам у подруму куће у којој сам становао понављао с друговима. Глумац Драги Јеличић ме је, дакле, инфицирао глумом. Али, предуслов за такву инфекцију сигурно је постојао у мени. Касније, када сам постао глумац, у два-три наврата био сам у могућности да Јеличићу кажем да ме је његов пример одвео у глумаштво. Нисам то урадио. Можда би њему било мило, да је то чуо.³

² Бранка Криловић, „Глумци су анђели“, *Политика*, Београд, 7. 3. 1992.

³ Миодраг Кујунџић, „Глума – трајна опсесија“, *Дневник*, Нови Сад, 19. 5. 1985.

¹ <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=15478>



Славко Симић (Лихвар), *Кротка*, ЈДП, 1961. (из Архива ЈДП-а)

Још као петнаестогодишњак оснива аматерско позориште „Цар Душан“ у истоименој основној школи, где је режирао и играо главне улоге, а на репертоар је поставио *Кир Јању*, *Несуђене зетове*, *Шарана* и децју представу *Цар Ћира*. Као професионални глумац дебитује још фебруара 1941. у улози Миљка у *Чучук Стани* М. Петровића, одиграној у оквиру Секције Народног позоришта Дунавске бановине, на гостовању у Крагујевцу. За време рата је 1943. успешно положио аудицију и постао члан Дунавског народног позоришта у Панчеву. У Славковим сећањима остало је да му је редитељ Александар Верешчагин већ првог дана по ступању у ансамбл поверио улогу Професора са глобусом у Нушићевом *Путу око света*. Радило се заправо о „ускакању“ уместо болесног колеге.

Одмах после ослобођења ступио је у тадашње Војвођанско народно позориште (данас Српско народно) у Новом Саду, чији је члан био све до јесени 1954. Убрзо након доласка у ангажман у Нови Сад отишао је у Праг (1945–1946) на специјалистичке студије глуме код великог чешког редитеља Емила Буријана („Гледао сам у Прагу представе Емила Буријана. Питао

сам га: откуд зна толико о светлости. Рекао је да је две године провео у Лувру, гледајући светло на сликама великих мајстора“⁴). У Државној позоришној школи при СНП-у предавао је глуму од 1949. до 1953. На новосадској сцени његов уметнички потенцијал препознао је тадашњи управник ЈДП-а Велибор Глигорић, који је волео да каже да је Симић његов изум. Након више од 40 остварених улога на новосадској сцени, у сезони 1954/55. пристиже у Југословенско драмско, где га већ чекају „бивши Новосађани“, колеге из претходног ансамбла Рахела Ферари и Жарко Митровић:

Био сам узбуђен, шокиран. Све је било друкчије, много озбиљније. Тада је Југословенско драмско позориште било у великом полету. Стремиле су највишим естетским, уметничким, дометима у сваком погледу. Поготово се обраћала пажња на избор драмских дела. Играни су најпре класици, а од савремених домаћих писаца дела која ће једног дана постати класика.⁵

⁴ Светлана Ђокић, „Слатки отров глуме“, *Политика*, Београд, 7. 11. 1990.

⁵ М. Кујунџић, „Глума – трајна опсеција“.

У првим годинама „ускаче“ у дуговечне, амблемске представе ЈДП-а, Стеријине *Родољупце* и Шекспировог *Краља Лира* у режији Мате Милошевића, Држићевог *Дунда Мароја* у режији Бојана Ступице, а убрзо га чека улога у једној од најзначајнијих поставки Нушића у послератној историји српског позоришта – *Ожалошћеној породици* у редитељској визији Мате Милошевића. Ову представу, која је, као први Нушић на сцени ЈДП-а, донела једну нову естетику, изразиту стилизацију до тада реалистично тумачених нушићевских личности (Мата Милошевић: „Једном сам чуо да то није Нушић, јер ‘не мирише на ђевапчиће и на црни лук’. Био ми је то најдражи комплимент“⁶), видеће и чути и Театар нација у Паризу (1959), Девето Стеријино позорје (1964), као и публика малог екрана (1960) и слушаоци радија (1961). Део глумачке поставе чак ће играти исте роле у филмској синтези Нушићеве *Ожалошћене породице* и *Покојника*, под називом *Пре рата* (1966) у режији Вука Бабића, с тим што се Славко у овом филму појављује као карикатурална варијанта вође радикала Николе Пашића (док Никола Симић игра Љубомира Протића из *Покојника*).

Од најраније младости прате га улоге старијих људи. Као да је оно прво прерушавање у старог човека (Професора у Нушићевом *Путу око света* у Панчеву, 1943) на неки начин одредило његову глумачку судбину. По сопственом сведочењу, инспирацију за већину својих стараца на сцени и екрану проналазио је у једној личности из детињства на Булбулдеру. Чика Сава, шустер, који је живео и радио у малој бараки код гробља, све време окупације оштрио је секирицу и спремао се да се освети Немцима у часу ослобођења, да би умро баш неколико дана пред ослобођење. Јонесковог Старца у *Столицама*, на сцени Атељеа 212 у згради „Борбе“, у тандему са величанственом Љиљаном Крстић⁷, тумачио је с непуне 34 године. Ово прво југословенско извођење дела класика светске авангарде посебно се памтило по глумачким креацијама:

⁶ Мата Милошевић, *Моја режија*, (Нови Сад: Стеријино позорје, 1982), 144.

⁷ Са Љ. Крстић ће начинити још неколико незаборавних глумачких дуета на радију, поготово у својеврсној парафрази Јонесковог дела, *Икаров лет* Радомира Константиновића, 1962.

„Славко Симић и Љиљана Крстић пружили су нам незабораван доживљај“, закључио је тада Владимир Стаменковић, али и додао: „За нијансу бољи био је Славко Симић. Дуго ће се памтити његова тужна маска угашена погледа, са цртом дечачке опорости“⁸.

Једно од првих већих признања, „Златни ловоров вијенац“ на сарајевском МЕС-у 1964, добио је за улогу лихвара из *Кротке* Достојевског, у режији Јована Путника.

Ту улогу сам радио две године. А свака улога је компликована као симфонија, састављена од разних инструмената и мотива. Тај лихвар заузима посебно поглавље у мом животу. И чини ми се да бих могао (иако сваки пут кад играм представу или изграђујем једну улогу дајем све што могу, што знам и до чега сам до тог тренутка дошао) да је одиграо боље. Ко зна?⁹

У којој мери је Славко Симић у овој улози сублимирао своје дугогодишње искуство и дар за емотивно проживљавање, можда најсликовитије говори приказ са гостовања Југословенског драмског у Сремској Митровици:

... а кад га је светло први пут обасјало имао је сузе у очима које су капале као код човека код кога је први удар бола већ прошао, остало је још сазнање при пуној свести о губитку који га је снашао. Но, те његове сузе нису само биле симбол бола који он на сцени треба да изрази, те сузе биле су део комплетног наступа на сцени, оне су текле из већ исплаканих очију. И ту је, у ствари, била мера коју су и он и редитељ имали: да је само једаред себи дозволио да зајеца и да дâ гласу потреснију боју, дошла би у питање истинитост и моћ његовог глумачког израза. Стално на ивици да падне у плачљивост или у баналну позу, Славко Симић је до краја вајао компликован и психолошки лик лихвара са двоструким животом. У ствари, цела драма почивала је на њему, на његовом лицу, у његовим покретима и у његовим речима... Славко Симић је и раније био познат по рељефним и упечатљивим улогама; лик лихвара који се на позорници јавио први пут у марту ове године, једна је од његових највећих улога.¹⁰

⁸ Владимир Стаменковић, „Ежен Јонеско: ‘Столице’“, *Књижевне новине*, Београд, 21. 3. 1958.

⁹ Љерка Сабих, „Глумци и улоге: Да се кладимо!“, *Борба*, Београд, 30. 5. 1965.

¹⁰ П. М., „Кротка“, *Сремске новине*, Сремска Митровица, 21. 6. 1961.



Славко Симић (Максо), Никола Симић (Мића Официр) и Ђурђија Цветић (Ђузела), *Лимунација*, ЈДП, 1979. (из Архива ЈДП-а)

Иако првенствено препознатљив као глумац драмског набоја, за улогу Лињајева, вечитог младожење у представи *Вуци и овце* коју, по А. Н. Островском режира гост из Русије Јевгениј Симонов, добија Статуету „Ђуран“ на Четвртим данима комедије у Јагодини 1975. Ова поставка донела је на сцену ЈДП-а лицемерство и цинизам племићке Русије, а тадашња критика ју је оценила као изузетно успешан спој реалистичне игре и театрализације стварности, с низом одличних глумачких остварења. У приказу људског зверињака, Феликс Пашић ће приметити како Лињајев Славка Симића

делује истиха, али је најприснија, најсрдачнија, најзабавнија и најистакнутија фигура у представи; он који је први уочио да у њиховој губернији постоје они који једу и они који покорно дозвољавају да буду поједени мораће властитим примером да потврди своју теорију, а заузврат да се одрекне неких животних начела до којих је љубоморно држао; у

међувремену, Лињајев ће заборавити да разликује зубе лисице од вучјих канци, што ће бити кобно за његову годинама неговану слободу.¹¹

Био је један од пионира монодрамске форме у југословенском театру. На Првом фестивалу пантоми-ме и монодраме у Земуну добио је „Златну колајну“ за тумачење Професора у монолошкој форми *Знакови* Иве Андрића 1973. године, произашло из представе *Лица* Југословенског драмског позоришта, у режији Олге Савић. И сâм је режирао сопствену монодраму *Трен*, по делу Антонија Исаковића, потресну причу о ратнику повратнику. Тумачећи Исаковићев текст, нашао је интригантан начин да причу партизанског мајора Рајка изведе на средокраћи између директног уживљавања у његов лик и приповедања Исаковићеве прозе. Критика је његов начин интерпретације оценила као мајсторски: Симић „уме да одели главно од споредног, верно оживљава атмосферу у којој се она одиграва, рељефно наговештава скице ликова,

¹¹ Феликс Пашић, „Вуци и овце“, *Борба*, Београд, 15. 3. 1974.



Никола Симић (Виктор-Емануел Шандебиз, Пош), *Буба у уху*, ЈДП, 1971. (фото: Антон Ваш и Бранко Обрадовић; из Архива ЈДП-а)

пропушта је кроз филтер дискретне, болне комике¹². Монодрама као форма била му је блиска и у другим медијима: на телевизији је извео комичну приповест *Ја, Тома Безаров, раскидам уговор* (ТВ Београд, 1982) чувеног „војвођанског хроничара“ Зорана Петровића (аутора *Села Сакуле, а у Банату*), на радију је више пута наступио у монодрамској форми, а посебно је сликовит приказ ревносног радијског хроничара Ђорђа Ђурђевића, поводом премијере мале радиосцене *Виолиниста* Радослава Павелкића (1973):

И одраније знан као један од наших најпрекаљенијих мајстора глуме који изнад свега знају да одговарајуће улоге, поготово монодрамски концепи-

ране ликове, дочаравају тако да гледалац, односно слушалац осети праву меру приповедачког у неповновљиво сугестивној интерпретацији – Славко Симић је у Павелкићевом *Виолинисти* рекло би се, као од шале, упозорио на безнадежну осаму и тегобе музичара коме из године у годину тоне све у шта он верује да би га могло избавити.¹³

Као пионир радија и телевизије, говорио је песму *Лубенице* Богдана Чиплића у забавном програму ТВ Београд *Отворена врата*, заправо првој играној емисији на београдској телевизији, изведеној уживо у студију на Сајмишту, у режији Мирјане Самарџић, првог дана емитовања програма, 23. августа 1958. Након тога, остварио је улоге у више од 50 ТВ драма, највише београдског, али и ТВ студија у Загребу, Новом Саду, Сарајеву. Посебно место у његовом телевизијском опусу представља улога доктора Рагина у адаптацији Чеховљеве приповетке *Павиљон број шест* редитеља Јоакима Марушића за ТВ Загреб 1968:

Славко Симић је велики глумац, то се знало и раније, а Рагинова улога му је дошла у најбоље време, у доба кад је, као глумац, богат и спољашњим и унутрашњим могућностима, кад уме да разуме писца до краја и да то што је разумео искаже до краја. За сладокусце најдубље глуме остаће незаборавни тренуци Симићевог преласка из света лажног подношења постојећих околности у свет немирења, прелазак од стученог Лира у пробуђеног Хамлета.¹⁴

Поред низа улога у ТВ серијама, најширу популарност и љубав публике стекао је тумачећи Тасу, неспретног лопова у серији Љубише Козомаре *Леваци* (1970–71). Тандем који је творио с подједнако неспретним и неодољивим Гутом Добричанином као Моцом, остао је до данас као један од иконичних ТВ ликова ових простора.

На филму дебитује 1947, у једном од првих послератних играних остварења, *Живјеће овај народ*, по сценарију Бранка Ћопића. Оствариће 20 запажених споредних улога у делима значајних југословенских редитеља Војислава Нановића, Бранка Бауера, Вељка

¹² Владимир Стаменковић, „Ратников повратак“, НИН, Београд, 21. 12. 1975.

¹³ Ђорђе Ђурђевић, „Слово о Славку Симићу“, у *Колоплети говора и звука (Записи радио-критичара, I део, 1964–1980)*, (необјављени рукопис, Архив Радио Београда, 2007), 99–100.

¹⁴ Мирко Милорадовић, „Хвала за таквог Чехова!“, *Политика*, Београд, 15. 2. 1968.

Булајића, Радоша Новаковића, Љубише Георгиевског, Боре Драшковића, Слободана Шијана и др. Посебно је занимљиво његово учешће у краткометражном експерименталном филму *Мрља на савјести* Душана Вукотића, у којем игра главну и једину улогу, без иједне изговорене речи. Остале је забележено његово мишљење о овом остварењу:

То је комплексна, психолошка улога. Чини се дубља од Достојевског. Оскаровац Вукотић је био посебно задовољан, а ја пресрећан што сам имао прилику да радим са таквим мајстором. Он је на овом филму радио дуго, тако да сам дошао на све, до танчина спремно и организовано. Веома је интересантна техника. На пример, ја сам црно-бео, а у руци држим цвет у правим бојама.¹⁵

Дужност председника Удружења драмских уметника Србије обављао је од 1972. до 1977. године. Као пензионер се дуги низ година бавио позоришном историографијом и објављивао записе о глумцима (*Добрица Милутиновић: казивања и сећања*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1990; затим прилози о Љубиши Јовановићу, Марији Црнобори и Оливери Марковић у монографијама посвећеним овим уметницима) и управницима позоришта (фељтон *Моји управници*, у НИН-у, од 12. до 26. децембра 2002 – портрети Велибора Глигорића, Милана Дединца, Милана Ђоковића и Јована Ћирилова).

Исте године, 2005, оба брата су одликована признањима за животно дело: Славко Вуковом наградом Културно-просветне заједнице Србије, Никола „Златним ћураном“ у Јагодина. Поред овог, Никола је освојио још три „Ћурана“ на Данима комедије: за Виктора-Емануела и Поша у Фејдоовој *Буби у уху*, Помета у Држићевом *Дунду Мароју* и Мићу Официра у Сремчевој и Ковачевићевој *Лимунацији*. Као до тада једини глумац који је освојио три јагодинска трофеја, приликом примања награде за улогу у *Лимунацији* обратио се публици: „Већ ме задиркују моји другови како сам отворио фарму ћурана“¹⁶.

¹⁵ З. М., „Инвазија Славка Симића“, *ТВ Новости*, Београд, 12. 1. 1968.

¹⁶ Милосав Мирковић, „Помет за све очи“, НИН, Београд, 13. 5. 1979.

НИКОЛА СИМИЋ (Београд, 18. мај 1934 – Београд, 9. новембар 2014)

Млађи брат је први сусрет с глумом доживео у Славковом аматерском позоришту 1940, када је играо неваљалог сина кога родитељи непрестано грде.

У једној ‘драмској’ сцени требало је да протрчим између његових ногу. Међутим, на премијери, брат ме је тако стегао да сам од бола почео истински да плачем. Бол који сам тада осетио био је пресудан да одлучим: никада у животу нећу бити глумац¹⁷.

Пркос и заљубљеност у живот и слободу трагичног Гуливера, биоскобије у митској Градини, у легендарној серији Слободана Стојановића *Више од игре*, морала му је евоцирати успомене на две комшијске јеврејске породице у стану на Топличином венцу.

Када су наше пријатеље и сустанаре, у лето 1941, Немци одвели, био сам сувише мали да бих схватио шта им се то страшно догодило. Тек касније пукло ми је пред очима. Никада се нису вратили из логора. А толико сам волео те сиромашне, честите људе и њихову децу!¹⁸

Колеге су за њега говориле да је „најбржи глумац Југославије“. Лице које се памти, на коме се најпре виде очи, округле, кестењасте, па нос, дечачки, подругљив. Није случајност да се говорило како је у стању да се „умножава“: витак, не много висок, пун је снаге у својој грациозности, жовијалан, у неким од најзначајнијих позоришних представа тумачио је по две, три и више улога. Иако му је брат прорекао да „никад од њега глумац бити неће“, након неуспешног наступа у улози неваљалог сина, иако га је одговарао од горког глумачког хлеба, све је водило ка томе да постане „први враголан београдског позоришта“ (Милосав Мирковић). Почео је да игра, потпуно независно од 10 година старијег брата, у драмској секцији Прве

¹⁷ Виктор Жунић, „Неваљали син трчи између ногу“, *Свет*, Београд, 12. 2. 1967.

¹⁸ Никола Симић, „Сећања што живот значе – Најбржи глумац“, *Базар*, Београд, 4. 8. 1977.

београдске гимназије. Често је истицао како његов брат Славко није био ни свестан колико је допринео да се „залуди“ позориштем, када га је упознао са глумачким паром Александром и Зором Златковић. Као својеврсну амајлију дуго је чувао пар меких, мрких антилопских рукавица које је Златковић носио 1930. као Шамика у *Вечитом младожењи*. Младом Николи их је поклонио, већ тешко болестан, 1956. године.

На Позоришној академији дипломирао је две године касније, у класи професора Јосипа Кулунџића (били су јубиларна 10. генерација Позоришне академије, између осталих: Рада Ђуричин, Ружица Сокић, Радмила Андрић, Бата Живојиновић и др.). Још од 1957. као студент наступа на сцени Југословенског драмског позоришта, чији ће стални члан постати две године касније и провести у овој кући готово четири деценије. Након преласка у слободне уметнике и, касније, одласка у пензију, наставио је да игра у новим насловима ове куће, али и у најдуговечнијој представи ових простора, легендарној *Буби у уху Жоржа Фејдоа*, дипломској представи редитеља Љубише Ристића, која је од премијере јуна 1971. одиграна близу две хиљаде пута, за 43 године.

Двострука главна улога у Фејдоовом водвиљу представља посебно поглавље у послератној историји српског позоришта. *Буба у уху* се изборила за свој култни статус, иако је изашла премијерно с муком и неизвесношћу, што је са комедијама чест случај. Сећао се:

Ми смо имали порођајне муке. Долазило је до скраћивања, јер је било преобимно, било је сукоба између редитељске концепције и неких глумачких замисли, али смо, на сву срећу, нашли заједнички језик. Пробати комедију пред празном салом, то вам је као да играте за глвонеме. Дошло је чак до тога да смо размишљали да тог Фејдоа скинемо. Тако је било малтене до саме генералне пробе. А онда смо, захваљујући Љуби Тадићу, преломили. Он је гледао једну пробу и рекао је да одустајање не долази у обзир, да представа треба да се игра. И тек када је *Буба* измилела пред публику, схватили смо да је то – погодак!¹⁹

¹⁹ Иван Миленковић, „У клоновима има неке страшне туге“, *Свeдoк*, Београд, 18. 1. 2000.

Покушавао је да израчуна колико се пута пресвлачио, пошто у двострукој улози има четири или пет пресвлачења, пута близу две хиљаде представа... Његова *Буба у уху*, уз још неке дуговечне култне представе као што су *Заједнички стан* Хумористичког позоришта, са Чкаљом, или Жаријев *Краљ Иби* у Атељеу 212 са Зораном Радмиловићем, постала је мит још за време свог репертоарског живота.

Николина ванредна брзина и моћ трансформације, првенствено осведочена у двострукој улози у *Буби*, показала се као благодат у још неким представама. Бранко Плеша ће се, 1973. године, као редитељ, прихватити захтевног подухвата да први пут у Југославији постави снажну сатиру *Веселе дане или Тарелкинову смрт* А. В. Сухова-Кобилина, слику царске Русије коју писац беспштедно критикује. Била је ово једна од најочекиванијих представа београдских сцена. Неки епитети којом су је описивали ондашњи новинари и критичари били су: „сатира преливена трагикомичним тоновима“, „шаљива циркуска игра“, „кловнијада преплављена гимнастиком говора и тела“, „гогољевски гротескни ужас“. Глумцима је Плеша препустио свеколики простор позорнице са апсолутним поверењем, те се ова представа памтила и по изразитим индивидуалностима, нарочито кроз Симићеве три инкарнације:

Када Никола Симић, као генерал Максим Кузмич Варавин, попут црне сабласти бешумно наткриљује сцену, или када, као капетан Полутатаринов, с прикаченом дрвеном ногом, припрема коначну Тарелкинову пропаст, или када као Људмила Спиридонова Брандахлистова, тела причвршћеног за огромну куку, 'слеће' на саслушање, када дакле, прелазећи из лика у лик, из једног комичног облика у други, и трећи, с маском мења не само карактере већ и распоред у игри, он – без обзира на спољашње ображаје – задржава јединствену црту глумачке изражајности: онај дискретни шарм боцкаве ироније која се непрестано задева смехом.²⁰

За троструку улогу осваја „Златни ловоров вијенац“ на МЕС-у у Сарајеву, тачно 10 година после Славка (1974).

²⁰ Феликс Пашић, „Тарелкин, изненада“, *Борба*, Београд, 30. 10. 1973.

Балансирање између трагичног и комичног осећања света развијало се код Николе Симића од његових почетака. Рекло би се да су његов глумачки нерв од редитеља најтачније препознавали Мирослав Беловић, Љубомир Драшкић и Дејан Мијач. Са сваким од њих остварио је домете за памћење, с тим што га је Беловић пратио од самих почетака: дебутије на сцени Југословенског драмског у Беловићевој режији *Оклопног воза* В. Иванова, потом код њега игра и прву значајнију улогу, у Шоовој комедији *Никад се не зна* (1960), затим Артура, „Хамлета наших дана“ у светској прайзведби Мрожековог *Танга* (1965), да би њихова сарадња била заокружена у пуном сјају кроз Помета у новој поставци Држићевог *Дунда Мароја*. Амблемска Ступичина режија овог комада задржала се на репертоару куће на Цветном тргу готово две деценије. Било је огромно бreme, али и важан културолошки чин, вратити се 1976. *Дунду*, поготово у Беловићевом концепту у којем се читава радња одиграва у фратарском манастиру и све ликове играју мушкарци. Тако је Никола више него достојно наследио великане Јозу Лауренчића и Мију Алексића у улози Помета, те за ту улогу добио Стеријину награду, поменутог „Ђурана“ и „Златну колајну“ на Свечаностима Љубише Јовановића у Шапцу. Нарочито је памтио извођење на Дубровачким летњим играма, терену посебне одговорности, и то у дану када му је преминуо отац, коме је те вечери посветио Помета. Критика је била уједначена око његове игре:

Помет Николе Симића, брз на речи и у покрету, акробат, виртуоз, велемајстор игре који навија механизам за производњу смеха и сам се у њему врти, глумац неодрживе комичке фантазије ради кога је вредело ову Држићеву комедију ставити на репертоар.²¹

Једном приликом се, прилично успешно, попут свог старијег брата Славка, опробао и као редитељ. Режирао је Нушићево *Сумњиво лице* у својој матичној кући, на сцени Театра „Бојан Ступица“, а себи је повео улогу капетана Јеротија:

²¹ Мухарем Первић, „Представа ослобођене игре“, *Политика*, Београд, 13. 4. 1976.



Славко и Никола Симић (из Документације Радио Београда)

Потенцијално је сваки глумац, и то није фраза, редитељ, и мислим да је моја жеља да режирам *Сумњиво лице* само један природни ток нечега што се назива позориштем. Вероватно сам и решио да режирам Нушића јер сам у доста његових комада играо, и сигурно је неки део Нушића остао у мени недоречен. Свако време глуме има своју ознаку, мислим да је најлепше кад глумац може да осети кад треба шта да игра.²²

Овако се сећао свог излета у режију, када је у Смедереву на Нушићевим данима примао Награду „Бранислав Нушић“ глумцу-комичару за животно дело.

Нушић га је пратио у бројним улогама на сцени, ТВ екрану, филму и радију, а само у *Сумњивом лицу* играо је Вићу у поставци Мате Милошевића (ЈДП, 1969), потом у две ТВ адаптације – Јеротија (1979, у режији Александра Огњановића) и Милисава (1990, у режији Арсе Милошевића).

Поред истрајне верности Југословенском драмском, повремено је, поготово у познијој доби, госто-

²² С. Глишић, „Глумим као што осећам“, *Наш глас*, Смедерево, 5. 5. 1992.

вао и на сценама других позоришних кућа: Атељеа 212, Вечерње сцене „Радовић“, Крушевачког позоришта и др., а од театра се опростио последњом премијерном улогом у мјузиклу *Продуценти* Позоришта на Теразијама, када је показао да му ни овај сценски род није стран.

Иако првенствено посвећен позоришној уметности, готово подједнако је био ангажован и успешан и у другим медијима. Тако је на филму наступио у 50 целовечерњих остварења (дебитовао је још 1957. с готово комплетном глумачком класом, у чувеном омнибусу Владимира Погачића *Суботом увече*), да би заблестао као партизан Чавка у Погачићевом потресном приказу битке на Сутјесци, *Сам* (1959). За ову улогу добио је Златан прстен недељника „Спорт и свет“ на Пулском фестивалу. Круна првог дела његове филмске каријере је трагична улога инфериорног „фолксдојчера“ Лекисија у банатском селу у време окупације, у *Хитлеру из нашег сокака* (1975) Владимира Тадеја. Овај наступ обезбеђује му признања на два највећа филмска фестивала у земљи: Сребрну арену у Пули и Гран-при „Ђеле-кула“ у Нишу. Посебно признање за најбољу дикцију добио је на Филмским сусретима у Нишу, за улогу директора школе у филму *Није него* (1978). Од раних 1980-их постаје маскота тзв. новокомпоноване филмске комедије, првенствено у улози фрустрираног чиновника Пантића у серијалу *Тесна кожа* (1982–1991). Говорио је како је тада дефинитивно пронашао своју глумачку „крвну групу“. Жири Шестог међународног фестивала у Мадриду доделио му је главну награду за улогу инспектора у филмској комедији страве и ужаса *Давитељ против давителја* Слободана Шијана, још један од ликова из његовог „арсенала“ фарсичног и гротескног. На Нишком фестивалу одликован је и признањем „Павле Вуисић“ за животно дело у области филма.

Телевизијска публика га прати од самих почетака овдашњег програма: био је учесник најпопуларнијих серија и бројних оригиналних ТВ драма, те адаптација књижевних дела. Посебно је био поносан на улогу у драми *Мисао* Леонида Андрејева, у режији Љубомира Драшкића. Како је редовна ТВ критичарка „Политике“ Олга Божичковић забележила:

У ансамблу доминира личност Николе Симића, тумача главног јунака, научника Керженцева. Његова сложена игра, у којој је на моменте 'глулио глуму', уверавајући нас у једну личност која више не зна да ли се само претвара или је заиста луда, равна је правом глумачком подвигу.²³

Леонид Андрејев дочекаће га и у зрелим годинама, на сцени матичне куће, у фантазмагоричној Мијачевој поставци *Псећег валцера* (2004), у којој Симић, кроз улогу Лакеја Ивана, инкарнира неку вишу тајну, хтонско божанство од којег гледаоца подилази језа.

У програмима Радио Београда и Новог Сада остварио је троцифрени број наступа, оставши веран овом медију готово до смрти, овенчан својевремено и признањем за најбоље глумачко остварење на „Недељи југословенске радио-драме“ у Охриду (1969), за улогу у драми *Девојка на крову* Александра Обреновића („Као редитељева десна рука, Никола Симић није се устручавао да нам укаже на богатство своје глумачке даровитости. Моћ трансформације, умешност да се прилагоди и најсложенијим стањима једне сензибилне личности – било је његово поуздано глумачко оружје“²⁴). Један је од првих добитника Плакете „Витомир Богвић“ за најуспешније радиофонијско глумачко остварење (2003).

Славко и Никола Симић наступали су заједно у 22 представе у ЈДП-у и Атељеу 212 (у *Браћи Карамазовима* Достојевског, Шекспировом *Краљу Лиру*, Јонесковим *Столицама*, Држићевом *Дунду Мароју*, *Открићу* по Добрици Ћосићу, *На рубу памети* по Крлежи, Мрожековом *Тангу*, Гогољевим *Мртвим душама*, *Смрти Уроша Петог* Стефана Стефановића, Нушићевој *Протекцији*, *Зунзари* Б. Чиплића по Руцантеовој *Мушици*, Ковачевићевој *Лимунацији* по Сремцу итд.). Иза њих су и заједничке креације у шест играних филмова (од *Пре рата* Вука Бабића 1966, до Шијанових *Сиротих*

²³ Олга Божичковић, „Неусклађени звуци“, *Политика*, Београд, 16. 6. 1978.

²⁴ Ђорђе Ђурђевић, „Тражећи изгубљено време“, у *Колоплети говора и звука (Записи радио-критичара, I део, 1964–1980)*, 36.

малих хрчака 2003), на десетине ТВ наступа (посебно у серијама *Рађање радног народа* А. Поповића, *Лева-ци* Љ. Козомаре и *Више од игре* С. Стојановића), као и невероватних 90 заједничких остварења у драмама Радио Београда (од 1957. и драме *Кад би сви момци света* Жака Ремија, до 2002. и комада *Пуцњева у олуј-ној ноћи* Александра Обреновића). Њихов обиман и разноврстан опус заокружио се Славковом коме-дијом *Сладак купус с овчетину, па извол'те на само-убиство*, коју је редитељски осмислио и глумачки протумачио Никола у Позоришту „Славија“ 2010. го-дине. Округли бројеви, годишњице њихових рођења, само су један од повода да се проговори о две карије-ре уписане златним словима у историју српског и ју-гословенског театра.

ТЕАТРОГРАФИЈА

СЛАВКО СИМИЋ

СЕКЦИЈА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА ДУНАВСKE БАНОВИНЕ У КРАГУЈЕВЦУ

- М. Петровић, *Чучук Стана* (Миљко), р. Јован Јеремић, 27. 2. 1941.

ДУНАВСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У ПАНЧЕВУ

- Б. Нушић, *Пут око света* (Професор), р. Александар Верешчагин, 9. 10. 1943.
- Ж. Мари и Ж. Гризије, *Ја сам невин* (Прансине), р. Александар Верешчагин, 20. 10. 1943.
- А. Мејак и А. Мило, *Мамзел Нитуш* (Редитељ), р. Драгомир Кранчевић, 27. 10. 1943.
- В. Алексијевић, *Поноћна драма* (Драган), р. Јован Путник, 17. 11. 1943.
- Ш. Лукачи, *Риђокоса* (Пепи), р. Драгомир Кранчевић, 24. 11. 1943.
- Ј. Веселиновић и И. Станојевић Чича, *Потера* (Живорад), р. Александар Верешчагин, 23. 12. 1943.
- А. фон Коцебу, *Два оца* (Ђорђе), р. Јован Путник, 12. 1. 1944.

- Ж. Оне, *Господар ковница* (Гобер), р. Јован Путник, 2. 2. 1944.
- К. Руварац, *Карловачки ђак* (Чича Коста), р. Јован Путник, 8. 3. 1944.
- И. Округић Сремац, *Саћурица и шубара* (Гавра), р. Драгомир Кранчевић, 17. 5. 1944.
- А. Иверс, *Зелена улица бр. 13* (Паул Мике), р. Александар Верешчагин, 31. 5. 1944.
- О. де Балзак, *Меркаде* (Јустин), р. Јосип Кулунџић, 28. 6. 1944.
- Ж. Ф. А. Бајар и В. де Сен Жорж, *Поћерка пука* (*Марија, кћи пуковније*) (Јова), р. Александар Верешчагин, 12. 7. 1944.

СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ (ВОЈВОЂАНСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ, децембар 1944 – децембар 1951) У НОВОМ САДУ

- Л. Леонов, *Најезда* (Кокоришкин), р. Јован Коњовић, 17. 3. 1945.
- М. Горки, *Мати* (Тони), р. Синиша Раваси, 12. 4. 1945.
- Б. Нушић, *Народни посланик* (Спира), р. Бора Ханауска, 26. 4. 1945.
- Р. Плаовић и М. Ђоковић, *Вода са планине* (Милош), р. Синиша Раваси, 22. 5. 1945.
- В. В. Шкваркин, *Туђе дете* (Костја), р. Бора Ханауска, 9. 7. 1945.
- Б. Л. Горбатов, *Непокорени* (Петар Петровић), р. Синиша Раваси, 5. 8. 1945.
- В. Шекспир, *Сан летње ноћи* (Фрања Фрула), р. Јован Коњовић, 18. 9. 1945.
- Б. Нушић, *Госпођа министарка* (Рака), р. Александар Стојковић, 18. 11. 1945.
- Н. В. Гогољ, *Ревизор* (Допчински), р. Ј. Љ. Ракитин, 24. 7. 1946.
- А. П. Чехов, *Свадба* (Ревунов-Караулов), Ј. Љ. Ракитин, 8. 8. 1946.
- М. Глишић, *Два цванцика* (Малеш), р. Виктор Старчић, 8. 9. 1946.
- В. В. Иванов, *Оклопни воз* (Син-Бин-У, Серјожа), р. Јосип Кулунџић, 8. 11. 1946.
- М. Крлежа, *Господа Глембајеви* (Пуба Фабрици Глембај), р. Јосип Кулунџић, 20. 12. 1946.
- А. Н. Островски, *Шума* (Аркадије Срећковић), р. Јо-

- сип Кулунџић, 19. 3. 1947.
- С. Сремац, *Зона Замфирова* (Манулаћ), р. Бранко Та-тић, 7. 10. 1947.
 - Ј. Хорват, *Прст пред носом* (Саша), р. Хинко Тома-шић, 23. 10. 1947.
 - Џ. Б. Шо, *Пигмалион* (Фреди), р. Јован Коњовић, 13. 12. 1947.
 - М. Горки, *Васа Железнава; Мати* (Гуриј Кроткин), р. Ј. Љ. Ракитин, 13. 1. 1948.
 - Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа* (Мита), р. Радослав Веснић, 31. 1. 1948.
 - А. Н. Островски *Девојка без мираза* (Карандишев), р. Ј. Љ. Ракитин, 17. 4. 1948.
 - Ј. С. Поповић, *Родољупци* (Лепршић), р. Радослав Веснић, 25. 9. 1948.
 - С. Сремац, *Поп Ћира и поп Спира* (Пера Тоцилов), р. Јован Виловац, 17. 3. 1949.
 - Е. П. Петров, *Острво мира* (Артур), р. Јован Коњовић, 23. 4. 1949.
 - Молијер, *Грађанин племић* (Дорант), р. Ј. Љ. Раки-тин, 16. 7. 1949.
 - Б. Нушић, *Ожалошћена породица* (Прока Пурић), р. Радослав Веснић, 12. 11. 1949.
 - Бен Џонсон, *Волпоне* (Моска), р. Јован Коњовић, 1. 3. 1950.
 - О. Бихаљи Мерин, *Ливница* (Инспектор грађевин-ске инспекције), р. Милан Барић, 29. 11. 1950.
 - Х. Ибзен, *Дивља патка* (Јалмар), р. Ј. Љ. Ракитин, 16. 3. 1951.
 - И. Војновић, *Дубровачка трилогија* (Кнез: *Allons Enfants*), р. Јован Коњовић, 6. 4. 1951.
 - Н. Макијавели, *Мандрагола* (Лигурио), Оливер Но-ваковић, 1. 6. 1951.
 - Л. Костић, *Максим Црнојевић* (Јован Капетан), р. Јо-ван Коњовић, 12. 12. 1951.
 - И. Станојевић Чича, *Дорђолска посла* (Ница), р. Ни-кола Смедеревац, 15. 3. 1952.
 - Б. Нушић, *Госпођа министарка* (Пера писар), р. Сава Комненовић, 11. 4. 1952.
 - Т. М. Плаут, *Хвалисави војник* (Пиргополиник), р. Миливој Поповић Мавид, Јован Путник и Михаи-ло Васиљевић, 16. 5. 1952.
 - Т. Вилијамс, *Стаклена менаџерија* (Син), р. Алексан-дар Огњановић, 3. 12. 1952.
 - М. Крлежа, *Леда* (Витез Оливер Урбан), р. Алексан-дар Огњановић, 23. 4. 1953.
 - Ј. Кулунџић, *Људи без вида* (Петар), р. Јован Путник, 5. 6. 1953.
 - М. Васиљевић, *Ка новим обалама* (Марко), р. Јован Коњовић, 23. 10. 1953.
 - Ј. Веселиновић, *Ћидо* (Петар), р. Никола Смедере-вац, 6. 11. 1953.
 - Ј. Коњовић, *На западним котама* (Слепац), р. Јован Коњовић, 27. 11. 1953.
 - Ј. Веселиновић, *Хајдук Станко* (Илија „Заврзан“), р. Никола Смедеревац, 26. 2. 1954.
 - Богдан Чиплић, *Над попом попа* (Пера Јоцић), р. Бора Ханауска, 28. 5. 1954.

ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ

- В. Шекспир, *Ромео и Ћулијета* (Петар), р. Мата Ми-лошевић, 15. 4. 1954. (од 7. 10. 1954)
- Б. Нушић, *Ожалошћена породица* (Мића Станими-ровић), р. Мата Милошевић, 21. 1. 1955.
- В. Шекспир, *Ромео и Ћулијета* (Самсон), р. Мата Ми-лошевић, 15. 4. 1954. (од 26. 4. 1955)
- А. П. Чехов, *Вишњик* (Семјон Пантелејич Епиходов), р. Мирослав Беловић, 4. 2. 1954. (од 25. 9. 1955)
- Н. В. Гогољ, *Женидба* (Стјепан), р. Мирослав Бело-вић, 28. 1. 1956.
- Ј. С. Поповић, *Родољупци* (Учесник), р. Мата Мило-шевић, 14. 3. 1956. (обнова из 1949)
- Ранко Маринковић, *Глорија* (Тома), р. Томислав Тан-хофер, 22. 9. 1956.
- В. Шекспир, *Магбет* (Вратар), р. Мата Милошевић, 28. 12. 1956.
- Шон О'Кејси, *Плуг и звезде* (Каплар Стодарт), р. Ми-рослав Беловић, 1. 2. 1957.
- Ф. М. Достојевски, *Браћа Карамазови* (Максимов), р. Томислав Танхофер, 1. 6. 1957.
- Р. Б. Шеридон, *Супарници* (Ејкрс), р. Мата Милоше-вић, 21. 6. 1957.
- В. В. Иванов, *Оклопни воз 14-69* (Адвокат), р. Миро-слав Беловић, 8. 11. 1957.
- И. Војновић, *Дубровачка трилогија*, (Госпар Мар-ко: *Allons Enfants*, Сабо, Шишков Прокуло: *Сутон*),

- р. Бранко Гавела, 24. 1. 1958.
- Б. Нушић, *Госпођа министарка* (Пера, писар), р. Бојан Ступица, 11. 4. 1958.
- К. Чапек, *Лупеж* (Шефл), р. Мата Милошевић, 3. 6. 1958.
- Ф. Диренмат, *Посета старе даме* (Ил), р. Бојан Ступица, 14. 11. 1958.
- В. Шекспир, *Краљ Лир* (Будала), р. Мата Милошевић, 9. 4. 1952. (од 21. 4. 1959)
- М. Држић, *Дундо Мароје* (Оштијер), р. Бојан Ступица, 4. 2. 1949. (од 27. 4. 1959)
- Н. Хикмет, *Да ли је постојао Иван Иванович* (Вајар), р. Мирослав Беловић, 11. 11. 1959.
- М. Беловић и Ј. Ћирилов, *Дом тишине* (Професор), р. Мирослав Беловић, 25. 12. 1959.
- Џ. Б. Шо, *Никад се не зна* (Мак Комас), р. Мирослав Беловић, 23. 3. 1960.
- В. В. Мајаковски, *Стеница* (Давид Осипович), р. Мирослав Беловић, 25. 11. 1960.
- Ф. М. Достојевски, *Кротка* (Лихвар), р. Јован Пutnik, 3. 3. 1961.
- Д. Ћосић, *Откриће* (Калемар), р. Мата Милошевић и Предраг Бајчетић, 26. 5. 1961.
- Е. Олби, *Зоолошка прича* (Питер), р. Вук Бабић, 9. 3. 1962.
- В. Шекспир, *Хамлет* (Први гробар), р. Мата Милошевић, 9. 6. 1962.
- И. Андрић, *Проклета авлија* (Хаим), р. Мата Милошевић, 2. 12. 1962.
- Г. Бихнер, *Дантонова смрт* (Први кочијаш), р. Мирослав Беловић, 18. 4. 1963.
- М. Крлежа, *На рубу памети* (Г. др Вернер), р. Мата Милошевић, 24. 10. 1963.
- Џон Вајтинг, *Демони* (Адам), р. Предраг Бајчетић, 12. 3. 1964.
- П. К. де ла Барка, *Живот је сан* (Басилије), р. Мата Милошевић, 16. 12. 1964.
- С. Мрожек, *Танго* (Евгеније), р. Мирослав Беловић, 21. 4. 1965.
- Н. В. Гогољ, *Мртве душе* (Управник поште), р. Мата Милошевић, 20. 10. 1965.
- Б. Нушић, *Др* (Ујка Благоје), р. Мата Милошевић, 21. 5. 1964. (од 16. 12. 1965)
- Е. Јонеско, *Краљ умире* (Лекар), р. Арса Јовановић, 15. 2. 1966.
- П. Вајс, *Истрага* (Трећи сведок), р. Мата Милошевић, 2. 6. 1966. (Слободиште у Крушевцу)
- Џ. Б. Шо, *Кућа која срца слама* (Мацини Дан), р. Мирослав Беловић, 17. 5. 1967.
- Рецитал поводом 50. годишњице октобарске револуције, *Црвени Октобар*, р. Стево Жигон, 1. 7. 1967 (Слободиште у Крушевцу)
- С. Стефановић, *Смрт Уроша Петог* (Плакида), р. Мирослав Беловић, 11. 11. 1967.
- Шон О'Кејси, *Јунона и паун* (Џоксер Дејли), р. Боро Драшковић, 8. 2. 1968.
- Лопе де Вега, *Мудра глупача* (Отавио), р. Бојан Ступица, 1. 10. 1968.
- Б. Нушић, *Протекција* (Манојло), р. Мата Милошевић, 9. 1. 1969.
- Б. Чиплић (по Руцантеу), *Зунзара* (Живан Обад), р. Љубомир Драшкић, 17. 6. 1969.
- Ж. П. Сартр, *Кин или Кошмар и геније* (Саломон), р. Славољуб Стефановић Раваси, 19. 12. 1969.
- К. Цукмајер, *Капетан из Кепеника* (Вилијам Фогт), р. Александар Огњановић, 16. 12. 1970.
- Молијер, *Учене жене* (Кризал), р. Мата Милошевић, 18. 5. 1971.
- Н. Р. Ердман, *Самоубица* (Семјон Семјонович Подсекаљников), р. Желимир Орешковић, 25. 10. 1971.
- Ђура Јакшић, *Јелисавета, кнегиња црногорска* (Радос Орловић), р. Миленко Маричић, 20. 1. 1972.
- И. Андрић, *Лица* (Професор), р. Олга Савић, 24. 9. 1972.
- Р. Домановић, *Мртво море*, р. Бранивој Ђорђевић, 17. 10. 1973.
- А. Н. Островски, *Вуци и овце* (Михаило Борисович Лињајев), р. Е. Р. Симонов, 8. 3. 1974.
- М. Крлежа, *Вучјак* (Старац), р. Дино Радојевић, 25. 5. 1974.
- Колаж у драматизацији М. Мирковића и Б. Боци, *Своме Београду*, р. Босиљка Боци, 8. 10. 1974.
- А. Исаковић (монодрама), *Трен* (Рајко), р. Славко Симић, 1. 12. 1975.
- Бен Хехт и Чарл Мек Артур, *Насловна страна* (Ерл Вилијамс), р. Димитрије Јовановић, 13. 6. 1976.

- Р. Лорц, *Три сина* (Берни Натан), р. Димитрије Јовановић, 11. 2. 1978.
- Д. Ковачевић (по С. Сремцу), *Лимунација* (Максо), р. Дејан Мијач, 6. 2. 1979.
- К. Чашуле, *Суд* (Темелко), р. Љубиша Георгиевски, 14. 12. 1979.
- Д. Ћосић, *Колубарска битка* (Стари сељак), р. Арса Јовановић, 29. 12. 1983.
- Ф. М. Достојевски, *Зли дуси* (Тихон), р. Стево Жигон, 6. 3. 1984.
- М. Црњански, *Сеобе* (Трандафил), р. Вида Огњеновић, 5. 11. 1986.
- Ш. А. Ан-ски, *Дибук* (Реб Шимшен), р. Едуард Милер, 7. 9. 1989.
- С. Селенић, *Кнез Павле* (Владимир Мачек, Патријарх Гаврило), р. Димитрије Јовановић, 7. 5. 1991.
- Ф. Шилер, *Разбојници* (Данијел), р. Бранислав Лечић, 29. 2. 1992.
- Б. Станковић, *Коштана* (Арса), р. Југ Радивојевић, 22. 6. 2000.

ПОЗОРИШТЕ „АТЕЉЕ 212“

- Е. Јонеско, *Столице* (Стари), р. Мира Траиловић, 13. 3. 1958.
- *Гала корисница: Атеље 212 кроз векове*, р. Љубомир Драшкић, 4. 6. 1990. (Центар „Сава“)

ДРУГИ ТЕАТРИ И ПРОДУКЦИЈЕ

- В. Шекспир, *Отело* (Брабанцио), р. Стјуард Барц, Дубровачке љетне игре (Ловријенац), 10. 8. 1964.
- И. Андрић (монодрама), *Знакови* (Професор), р. Олга Савић, Фестивал монодраме и пантомиме, Земун, 15. 4. 1973.

НИКОЛА СИМИЋ

ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ

- В. Шекспир, *Магбет* (Старац), р. Мата Милошевић, 28. 12. 1956. (од 20. 9. 1957)
- В. В. Иванов, *Оклопни воз 14–69* (Богомољац), р. Мирослав Беловић, 8. 11. 1957.
- Ф. М. Достојевски, *Браћа Карамазови* (Свештеник),

- р. Томислав Танхофер, 1. 6. 1957. (од сезоне 1957/58)
- И. Војновић, *Дубровачка трилогија*, (Госпар Влађ: *Allons Enfants*), р. Бранко Гавела, 24. 1. 1958.
- Ж. Жироду, *За Лукрецију* (Собар Марселисов), р. Мата Милошевић, 25. 12. 1958.
- Б. Брехт (по Џ. Геју), *Опера за три гроша* (Први помоћник), р. Бојан Ступица, 4. 3. 1959.
- Сценски приказ уметничког и народног стваралаштва, *Песме бола и јунаштва* (И. Г. Ковачић: *Лешеви путују*; В. Назор: *Титов „Напријед“*; Ј. Каштелан: *Тифусари*), р. Мирослав Беловић, 10. 4. 1959.
- В. Шекспир, *Краљ Лир* (Официр), р. Мата Милошевић, 9. 4. 1952. (од 30. 5. 1959)
- Ф. Диренмат, *Посета старе даме* (Полицајац), р. Бојан Ступица, 14. 11. 1958. (од 21. 10. 1959)
- Р. Петровић, *Сабињанке* (Ричард Вудворд), р. Мата Милошевић, 20. 11. 1959.
- М. Држић, *Дундо Мароје* (Влахо), р. Бојан Ступица, 4. 2. 1949. (од 19. 1. 1960)
- Џ. Б. Шо, *Никад се не зна* (Филип), р. Мирослав Беловић, 23. 3. 1960.
- Ј. Христић, *Чисте руке* (Хориста), р. Предраг Бајчетић, 21. 10. 1960.
- Ф. Шилер, *Дон Карлос* (Рајмонд од Таксиса), р. Томислав Танхофер, 23. 11. 1955. (од 28. 10. 1960)
- В. В. Мајаковски, *Стеница* (Говорник), р. Мирослав Беловић, 25. 11. 1960.
- Р. Маринковић, *Глорија* (Папаригас), р. Томислав Танхофер, 22. 9. 1956. (од 10. 1. 1961)
- В. Шекспир, *Ричард Трећи* (Сер Вилијам Кејтсби), р. Мата Милошевић, 21. 1. 1961.
- Б. Биен, *Талац* (Принцеза Грејс), р. Мирослав Беловић, 29. 3. 1961.
- Д. Ћосић, *Откриће* (Човек који се највише боји), р. Мата Милошевић и Предраг Бајчетић, 26. 5. 1961.
- В. Шекспир, *Хамлет* (Лаерт), р. Мата Милошевић, 9. 6. 1962. (од 28. 9. 1962)
- И. Округић Сремац, *Саћурица и шубара* (Јефта Пურიћ), р. Мирослав Беловић, 8. 4. 1962. (од 7. 10. 1962)
- О. Вајлд, *Идеалан муж* (Лакеј Фипс), р. Мирослав Беловић, 22. 10. 1961. (од 28. 10. 1962)
- И. Андрић, *Проклета авлија* (Млади коцкар), р. Мата Милошевић, 2. 12. 1962.

- Џ. М. Синг, *Виловњак са западних страна* (Фили Кален), р. Предраг Бајчетић, 18. 1. 1962 (од 30. 12. 1962)
- И. Округић Сремац, *Саћурица и шубара* (Пандур Риста), р. Мирослав Беловић, 8. 4. 1962. (од 28. 3. 1963)
- Г. Бихнер, *Дантонова смрт* (Лежандр), р. Мирослав Беловић, 18. 4. 1963.
- М. Крлежа, *На рубу памети* (Г. фон Петретич), р. Мата Милошевић, 24. 10. 1963.
- В. Шекспир, *Сан летње ноћи* (Деметрије), р. Мирослав Беловић, 23. 1. 1964.
- Џон Вајтинг, *Демони* (Де Ломбардемон), р. Предраг Бајчетић, 12. 3. 1964.
- В. Булатовић Виб, *Будилник* (више улога), р. Љубомир Драшкић, 17. 5. 1964.
- Есхил, *Оковани Прометеј* (Власт, Сила), р. Томислав Танхофер, 4. 10. 1964.
- Ј. Христић, *Савонарола и његови пријатељи* (Малатеста), р. Мирослав Беловић, 20. 1. 1965.
- С. Мрожек, *Танго* (Артур), р. Мирослав Беловић, 21. 4. 1965.
- Н. В. Гогољ, *Мртве душе* (Приповедач), р. Мата Милошевић, 20. 10. 1965.
- А. П. Чехов, *Иванов* (Михаило Михаилович Боркин), р. Ј. А. Завадски, 17. 3. 1966.
- В. Ј. Марамбо, *Наши синови* (Један поручник), р. Мирослав Беловић, 29. 5. 1966.
- П. Вајс, *Истрага* (Оптужени VII), р. Мата Милошевић, 2. 6. 1966. (Слободиште у Крушевцу)
- М. Бенетовић, *Хваркиња* (Кавалер, Пролог), р. Мирослав Беловић, 15. 1. 1967.
- Л. Пиранделло, *Хенрих Четврти* (Ландолф Лоло), р. Боро Драшковић, 12. 4. 1967.
- Ј. Кулунџић, *Клара Домбровска* (Владимир Трећи Домбровски), р. Мата Милошевић, 15. 6. 1967.
- Рецитал поводом 50. годишњице октобарске револуције, *Црвени Октобар*, р. Стево Жигон, 1. 7. 1967 (Слободиште у Крушевцу)
- С. Стефановић, *Смрт Уроша Петог* (Арсојевић Никола), р. Мирослав Беловић, 11. 11. 1967.
- Ј. Косор, *Пожар страсти* (Васиљевић), р. Мирослав Беловић, 17. 4. 1968.
- В. Конгрив, *Такав је свет* (Витвуд), р. Мирослав Беловић, 24. 10. 1968.
- Б. Нушић, *Протекција* (Сава Савић), р. Мата Милошевић, 9. 1. 1969.
- Б. Чиплић (по Руцантеу), *Зунзара* (Мита), р. Љубомир Драшкић, 17. 6. 1969.
- Б. Нушић, *Сумњиво лице* (Вића), р. Мата Милошевић, 28. 10. 1969.
- Р. Форлани, *Рат и мир у кафани Снефл* (Никола), р. Љубомир Драшкић, 23. 4. 1970.
- К. Цукмајер, *Капетан из Кепеника* (Паул Калемберг), р. Александар Огњановић, 16. 12. 1970.
- В. Шекспир, *Хамлет* (Први гробар), р. Стево Жигон, 22. 1. 1971.
- Ф. М. Достојевски, *Злочин и казна* (Замјотов), р. Мирослав Беловић, 18. 3. 1971.
- Ж. Фејдо, *Буба у уху* (Виктор-Емануел Шандебиз, Пош), р. Љубиша Ристић, 7. 6. 1971.
- Ф. Брукнер, *Елизабета од Енглеске* (Филип), р. Александар Огњановић, 10. 11. 1971.
- А. В. Сухово-Кобилин, *Весели дани или Тарелкинова смрт* (Максим Кузмич Варавин, Капетан Полутатарин, Људмила Спиридонова Брандахлистова), р. Бранко Плеша, 26. 10. 1973.
- Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа* (Мита), р. Петар Словенски, 31. 1. 1974.
- М. Ђукић, *Александар* (Панта), р. Радослав Дорић, 13. 12. 1974.
- Б. Нушић, *Мистер Долар* (Председник певачког друштва), р. Мирослав Беловић, 27. 4. 1973. (од сезоне 1974/1975, гостовање у Трсту)
- М. Држић, *Дундо Мароје* (Помет Трпеза), р. Мирослав Беловић, 3. 4. 1976.
- Д. Ковачевић (по С. Сремцу), *Лимунација* (Мића Офицер), р. Дејан Мијач, 6. 2. 1979.
- Ж. П. Сартр, *Ђаво и господ бог* (Гец), р. Миленко Маричић, 10. 6. 1979.
- А. П. Чехов, *Три сестре* (Саљони), р. Г. А. Товстоногов, 18. 12. 1981.
- М. А. Булгаков, *Зојкин стан* (Аметистов), р. Ивица Кунчевић, 3. 4. 1982.
- К. Кофортес, *Маратон* (Жил Нервал), р. Мирослав Беловић, 17. 12. 1982.
- Б. Нушић, *Покојник* (Спасоје Благојевић), р. Љубомир Драшкић, 24. 10. 1968.

ир Драшкић, 9. 4. 1983.

- И. Ивановић (монодрама), *Шопска амбасада* (Велимир Лима Павловић), р. Славко Татић, 25. 1. 1985.
- А. Поповић, *Комунистички рај* (Господин Цугсфирер), р. Бранислав Мићуновић, 23. 3. 1986.
- Н. В. Гогољ, *Ревизор* (Петар Иванович Бопчински), р. Дејан Мијач, 7. 3. 1987.
- Ж. Фејдо, *Велика ауто трка* (Аморо де Шател-Таро), р. Димитрије Јовановић, 19. 1. 1990.
- Б. Нушић, *Сумњиво лице* (Јеротије Пантић), р. Никола Симић, 6. 12. 1990.
- Е. Лабиш, *Флорентински шешир* (Нонакур), р. Љубомир Драшкић, 11. 6. 1993.
- С. Домазет, *Пуњене тиквице* (Аркадије Аркадијевич), р. Александра Ковачевић, 29. 11. 1996.
- С. Бекет, *Чекајући Годоа* (Поцо), р. Бојана Лазић, 11. 5. 2000.
- Л. Н. Андрејев, *Псећи валцер* (Лакеј Иван), р. Дејан Мијач, 6. 6. 2004.
- Б. Србљановић, *Скакавци* (Г-дин Симић), р. Дејан Мијач, 26. 4. 2005.
- Ф. М. А. Волтер, *Кандид или оптимизам* (Гувернер, Трговац), р. Александар Поповски, 14. 11. 2008.

ПОЗОРИШТЕ „АТЕЉЕ 212“

- Е. Јонеско, *Столице* (Предавач), р. Мира Траиловић, 13. 3. 1958.
- М. Шобат, *Нити – нити* (Лудак), р. Мата Милошевић, 18. 4. 1960.
- М. А. Булгаков, *Бекство* (Парамон Иљич Корзухин), р. Љубомир Драшкић, 10. 11. 1997.
- Л. Пиранделло, *Хенрик Четврти* (Доктор Дионизије Ћенони), р. Душан Петровић, 12. 1. 2004.

ДРУГИ ТЕАТРИ И ПРОДУКЦИЈЕ

- Ж. Превер, *Светлости велеграда*, р. Слободан Тураков, Театар поезије, Београд, 22. 10. 1964.
- Б. Нушић, *Власт* (Министар Тоза), р. Петар Зеџ, Земунски театар „Гардош“, 20. 6. 1991.
- И. Ивановић, *Шопска амбасада* (Велимир Лима Павловић), обнова монодраме, Позориште „Славија“, Београд, 1. 2. 1996.
- Б. Нушић, *Протекција* (Министар), р. Даријан Ми-

хајловић, Крушевачко позориште, 21. 11. 1996. (од децембра 1996)

- Е. Лабиш, *Неодољиви швалер Селимар* (Вернује), р. Љубомир Драшкић, Вечерња сцена „Радовић“, Београд, 27. 5. 2000.
- В. Шекспир, К. Марло, *Шајлок* (Дужд од Млетака), р. Љубомир Драшкић, Сцена „Мата Милошевић“ Факултета драмских уметности, Београд, 8. 3. 2002.
- Д. Ковачевић, *Динар по динар...* (Ћир-Ташуле), р. Даријан Михајловић, Народна банка Србије (премијера у Југословенском драмском позоришту), 11. 7. 2004.
- Н. Ромчевић, *Љубав, навика, паника* (Мића Милићевић), р. Слободан Шуљагић, Булевар театар, Београд (премијера у Културној установи „Вук Караџић“), 22. 5. 2007.
- С. Симић и М. Јањуш, *Сладак купус с овчетину, па извол'те на самоубиство* (Никола Н. Николић), р. Никола Симић, Позориште „Славија“, Београд, 1. 4. 2010.
- М. Брукс и Т. Михен, *Продуценти* (Роџер де Брис), р. Југ Радивојевић, Позориште на Теразијама, Београд, 26. 2. 2011.

ЛИТЕРАТУРА

- Божичковић, Олга, „Неусклађени звуци“, *Политика*, Београд, 16. 6. 1978.
- Волк, Петар, *Никола Симић: глумац сопственог живота*. Београд: Удружење филмских глумаца Србије, 2006.
- Глишић, С., „Глумим као што осећам“, *Наш глас*, Смедерево, 5. 5. 1992.
- Ћокић, Светлана, „Слатки отров глуме“, *Политика*, Београд, 7. 11. 1990.
- Ћоковић, Милан, *Дневник управника позоришта (1–2)*. Београд: Фондација „Милан Ћоковић“; Чигоја штампа, 2016.
- Ћурђевић, Ћорђе, „Слово о Славку Симићу“, у *Колоплети говора и звука (Записи радио-критичара, I део, 1964–1980)*. Београд: Архив Радио Београда. Необјављени рукопис, 2007. Приступљено 25. 11. 2024.

- Жунић, Виктор, „Неваљали син трчи између ногу“, *Свет*, Београд, 12. 2. 1967.
- Криловић, Бранка, „Глумци су анђели“, *Политика*, Београд, 7. 3. 1992.
- Кујунџић, Миодраг, „Глума – трајна опсесија“, *Дневник*, Нови Сад, 19. 5. 1985.
- Лесковац, Милена. *Симић Славко*. Нови Сад: Енциклопедија Српског народног позоришта. Доступно на: <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=15478>. Приступљено 28. 11. 2024.
- Миленковић, Иван, „У клоновима има неке страшне туге“, *Сведок*, Београд, 18. 1. 2000.
- Милорадовић, Мирко, „Хвала за таквог Чехова!“, *Политика*, Београд, 15. 2. 1968.
- Милошевић, Мата, *Моја режија*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1982.
- Мирковић, Милосав, „Помет за све очи“, НИН, Београд, 13. 5. 1979.
- М. З., „Инвазија Славка Симића“, *ТВ Новости*, Београд, 12. 1. 1968.
- М. П., „Кротка“, *Сремске новине*, Сремска Митровица, 21. 6. 1961.
- Пашић, Феликс, „Вуци и овце“, *Борба*, Београд, 15. 3. 1974.
- Пашић, Феликс, *Глумци говоре 2*. Нови Сад: Прометеј: Стеријино позорје, 2003.
- Пашић, Феликс, „Тарелкин, изненада“, *Борба*, Београд, 30. 10. 1973.
- Первић, Мухарем Первић, „Представа ослобођене игре“, *Политика*, Београд, 13. 4. 1976.
- Сабић, Љерка, „Глумци и улоге: Да се кладимо!“, *Борба*, Београд, 30. 5. 1965.
- Симић, Никола, „Сећања што живот значе – Најбржи глумац“, *Базар*, Београд, 4. 8. 1977.
- Стаменковић, Владимир, „Ежен Јонеско: ‘Столице’“, *Књижевне новине*, Београд, 21. 3. 1958.
- Стаменковић, Владимир, „Ратников повратак“, НИН, Београд, 21. 12. 1975.

Marko Misirača

A LAUGH IN HER EAR ON FLOWER SQUARE

Marking 100 years since the birth of Slavko Simić, 90 years since the birth, and 10 years since the death of Nikola Simić

Abstract: The triple anniversary – a century since the birth of Slavko Simić, 90 years since the birth, and 10 years since the death of Nikola Simić – serves as a formal occasion for the creation of this work, an attempt to reevaluate two rich artistic careers. Slavko and his younger brother Nikola Simić, born ten years apart, were prominent figures in the Yugoslav Drama Theatre, shaping Serbian and Yugoslav theater during the second half of the 20th century and the early 21st century. Both actors left a lasting impression with their distinctive acting styles, not only on the stage of their home theater but also as guest performers on other Belgrade stages and through numerous appearances in film, radio, and television. The elder Slavko was best known for his dramatic and tragic roles, while the younger Nikola excelled in comedic expression. Both were accomplished character actors who successfully brought to life roles from classical and contemporary dramatic literature. Their outstanding achievements earned them numerous awards and recognitions. Drawing from the rich documentation of the Museum of Theater Arts of Serbia and other archives, their life stories have been partially reconstructed. This work articulates their unique acting styles and compiles an exhaustive list of their theatrical roles.

Key words: actor, Slavko Simić, Nikola Simić, anniversaries, awards, Yugoslav Drama Theatre, Serbian National Theatre, Atelier 212, monodrama, radio, television, film.

Ивона Јањић

УМЕТНИЧКО ДЕЛО У ВРЕМЕНУ АНТИТЕХНОЛОШКИХ ПРЕДРАСУДА — ПРЕМОШЋИВАЊЕ РАЗЛИКА У ПРОЈЕКТУ ЦЕРЕМАЈА

Сажетак: Овај рад се бави сложеним односом између уметности и савремене технологије, преиспитујући схватање о њиховој неспојивости. Ослањајући се на теорије Адорна, Хајдегера, Бењамина и Вилијамса, преиспитује се утилитарни аспект савремене технологије, те подобност њене употребе у уметничке сврхе. Кроз анализу *Пројекта Церемаја*, који интегрише аватара у живом извођењу, рад истражује како модерни технолошки алати провоцирају традиционалне концепте уметности и интеракције с публиком. Рад указује на то да отпор према савременој технологији у уметности можда превиђа трансформативни потенцијал који она доноси естетици и креативној пракси, повезујући оно што је историјски било сматрано контрадикторним односом.

Кључне речи: уметност, савремена технологија, перцепција, уметничко изражавање, интеракција са публиком.

Ивона Јањић
ivona.janjicc@gmail.com

Прегледни рад
Примљено: 1. 11. 2024.
Прихваћено: 3. 12. 2024.

Људи често говоре о новом свету, новом друштву, новом делу историје, који ствара ова или она нова технологија: парна машина, аутомобил, атомска бомба.

Рејмонд Вилијамс

уметности“. Можемо ићи и корак даље: покушаћемо да разумемо комплексну везу уметности и технологије и, кроз један пример, покажемо како та веза може створити слојевито и комплексно уметничко дело.

ТЕХНОЛОГИЈА, УМЕТНОСТ И АНТИТЕХНОЛОШКЕ ПРЕДРАСУДЕ

Цитат Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams) из рада *Телевизија: Технологија и културолошка форма*¹ о промени коју технологија доноси у свет је добар увод у ову тему. С једне стране, видимо снажно присуство технологије у новом свету: оно је толико важно да може обележити цело раздобље, и зато што га обележава, изгледа као да је баш технологија узрок промена. Међутим, као што сам почетак цитата показује, реч је мање о чињеници, а више о уреженом мишљењу већине.

Као што се тврди да технологија мења свет, једнако је лако рећи да мења и уметност. Ипак, док је утицај технологије на свет често двосмислен (она нешто донесе, а нешто можда и одузме), мања је спремност да се на исти начин гледа на однос уметности и технологије. Нова уметност, она која је технолошки генерисана или посредована, често се сматра мање вредном, јер се, чини се, негативне конотације технологије (становиште да је технологија у својој суштини нешто механичко и експлоататорско) одвећ лако преливају и на уметност. Јасно је пак да је однос уметности и технологије веома сложен. Можемо рећи да је свака порука, па и уметничка, нераздвојива од медија у којем је приказана, те да се придеви везани за технологију могу повезати и са уметношћу. Ипак, ово није питање једноставног преношења придева већ њиховог одабира – зашто се када говоримо о вези уметности и технологије чешће бирају негативни него позитивни придеви?

Иако је тешко одговорити на ово питање, корисно је размотрити га у другачијем контексту. Такође, важно је разумети одакле потиче ова суздржаност, па чак и предрасуда према „технолошки посредованој

Да бисмо могли лакше да посматрамо сложен однос између уметности и технологије, корисно је прво поћи од једне општије теоријске основе. Наиме, може се рећи да се сама технологија често посматрала с једним негативним предзнаком. Тај негативни предзнак произлази како од начина на који се технологија користи, тако и од саме њене суштине.

У свом есеју *Питање о техници*, Хајдегер (Martin Heidegger) поставља технологију као нешто чија је сама суштина, заправо, упитна. Технологија, истиче Хајдегер, има својство да „уоквирује“ нашу перцепцију света и то тако да свет посматрамо претежно као ресурс који би ваљало искористити. У овом „уоквиравању“, наша перцепција постаје плића: када свет видимо једино као ресурс, питања вишег реда – о истини, правди или лепоти – почињу да нам измичу². Међутим, алтернатива и спас од овако површинског посматрања света постоји: реч је о уметности, која, спрам технологије, нема у себи ништа утилитарно и која се често кани да управо открије „више истине“.

Већ овде можемо видети јасну двојбу између уметности и технологије. Чини се да технологија не може да „побегне“ од своје утилитаристичке природе, и да јој стога није место у једном уметничком делу.

Слично Хајдегеру, али на једна другачији начин, и Маркузе (Herbert Marcuse) истиче неколике проблематичне стране технологије. За разлику од Хајдегера, међутим, Маркузе посматра технологију у једном друштвеном контексту, истичући да је технологија нераздвојива од друштва које ју је створило и да као таква одражава намере и поделе тог и таквог

¹ Raymond Williams, *Television: Technology and cultural form* (Oxford: Routledge Classics, 2003)

² Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays* (New York & London: Garland Publishing, 1977), 27 (прев. И. Ј.).

друштва. Тако у контексту једног друштва, технологија се не користи само због својих практичних примена већ и као средство контроле: „Технологија помаже да се успоставе нове, ефективније и пријатније форме друштвене контроле и друштвене кохезије.“³ Технологија, каже Маркузе, не само да је опасна по друштво и појединца већ може да буде и опасна по уметност: „Развијајућа технолошка стварност [...] тежи да поништи не само одређене 'стиливе' [уметности] већ и саму суштину уметности.“⁴

Конечно, у контексту једне овакве двојбе, можемо истаћи и виђење Адорна (Theodor Adorno) да технологија, у једном капиталистичком кључу, има једну последицу – да чини усамљеног појединца још усамљенијим.⁵ Уметност која је технолошки одређена код Адорна често се поистовећује с културом мас-медија, културним индустријама и кичем. Наспрам овакве уметности, стоји уметност касног модернизма и високе авангарде која је по себи вреднија од свог „технолошког пандана“⁶.

Ова „антитехнолошка“ становишта, где се технологија ставља наспрам уметности, нису усамљена појава. Штавише, како истиче Сара Данијус (Sara Danius), идеологија опозиција, контраста различитих концепата, врло је карактеристична за модернизам. Тако Адорнов дуализам технолошки створене масовне културе и нетехнолошке високе културе, Данијус види као један од многих дуализама који су обележили модернизам⁷.

Да ствари нису одувек биле такве, Данијус види у чињеници да се, заправо, током модернизма перцепција технологије мења: „Ако је технологија била генерално виђена као продужетак људског тела или као питање вештине, сада је почела да добија ново значење; заправо, технологија је од тада сматрана

као сушта супротност свему људском и телесном.“⁸ Осим тога, технологија се није разматрала заједно са својим креативним потенцијалима већ се пре изједначавала са „индустријском продукцијом на траци, утилитаристичком логиком и инструменталистичким мишљењем“⁹.

Овако поједностављена перцепција технологије са собом доноси неке превиде. Као и свака предрасуда, и оне „антитехнолошког“ карактера не сагледавају свој предмет на сложен и нијансиран начин. Тврдња да технологија води ка деборовском спектаклу је тачна, као и то да она доприноси чистим сензацијама и производи „неестетско искуство“. Међутим, тачно је и да ће у једном ширем историјском контексту технологија заправо помоћи извесној „еманципацији уметности“. По Бењамину, управо је технологија омогућила да уметност престане да робује ритуалу и почиње да буде заснована на другој пракси – политици.¹⁰

До сличног закључка долази и Рејмонд Вилијамс: он истиче да еманципација уметности као самосталне праксе почиње тек са индустријском револуцијом, и то не само уметности већ и појмова који су донекле кључни за наше разумевање данашњице: уметност, класа, демократија, култура, индустрија. Иако су ове одреднице и раније постојале, у контексту енглеског језика, њихово се значење током и након индустријске револуције редефинише.¹¹

Разматрајући и пратећи развој концепата који одговарају овим, конкретним „кључним“ речима, Вилијамс долази до закључка да је сама индустријска револуција, пре свега у језику, а потом и у животу, снажно утицала на стварање једне нове друштвене реалности, погодне за обликовање културе, односно уметности, у форму која се данас подразумева. Овакво становиште директно имплицира да развој технологије, посредно или непосредно, доводи и до

³ Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man* (London & New York: Routledge Classics, 2007), XLVI (прев. И. Ј.).

⁴ Исто, 66.

⁵ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (Stanford: Stanford University Press, 2002), 95–96 (прев. И. Ј.).

⁶ Исто, 97.

⁷ Sara Danius, *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics* (New York: Cornell University Press, 2002), 29 (прев. И. Ј.).

⁸ Исто, 35.

⁹ Исто.

¹⁰ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, (MIT, <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>, приступљено: октобар 2024), 6 (прев. И. Ј.).

¹¹ Raymond Williams, *Culture and Society* (New York: Anchor Books, 1960), XII–XVII (прев. И. Ј.).

развоја уметничких и културних тековина, те је стога место технологије које она заузима, или би требало да заузима, у промишљањима о уметности, тим пре оправдано.

О чему је, заправо, реч? Уметност, као засебна појава, као појава која је друго од вештине, може се као таква мислити тек с развојем индустрије, и последично, нових класа које у тој и таквој уметности уживају. Како истичу Адорно и Хоркхајмер: „Уметност, као одвојено поље, увек је једино могла да постоји само као грађанска уметност.“¹² Обичне ствари – *common things*, које тако лако могу добити призвук „обичног човека“ – *commoner* – напосто нису ствари којима би уметност, створена од стране генија, требало да се бави.

Ако овде направимо мали осврт на досадашње излагање, видећемо да је, за почетак, веза уметности и технологије врло сложена. Индустријска револуција, нови друштвени контекст који подразумева технологију, заправо омогућава развој уметности као самосталне праксе. Даље ћемо покушати да одгонетнемо одакле, онда, потиче та извесна резервисаност када је реч о преплитању уметности и технологије.

Сара Данијус, рецимо, покушава да испита зашто је кич ствар лошег укуса: „првенствено, зато што се кич, или масовна култура, обраћа многим, и, с друге стране, зато што је технолошки продукovan.“¹³ У модернизму, кич се дефинише као „друго од“ уметности, између осталог, због своје везе с технологијом. Та веза онемогућава да кич има интринзичке квалитете који остају резервисани за „високу уметност“.

Овде се, чини се, постављају два важна ослонца за наше даље разматрање. Једна пракса, била она више или мање уметничка, позиционира се између два принципа. С једне стране, говоримо о њеном технолошком или нетехнолошком пореклу, о томе да ли ова пракса има порекло које је некако увезано с технологијом. С друге стране, разматра се број људи којима се једна пракса обраћа: кич се, каже Данијус, ипак обраћа многим.

Можемо отићи и корак даље у овом испитивању

и испитати једну од првих технологија која је имала тако значајан уплив како у свакодневни живот, тако и у уметност. Бавећи се развојем радија, Рејмонд Вилијамс каже да је „јефтини радио-пријемник био најшире прихваћен код оних који су имали најмање друштвених прилика друге врсте“¹⁴, код оних дакле, који нису могли да приуште остале облике забаве, да би се на основу сличних шаблона након тога развила и телевизија, али у једном сложенијем контексту. Осим економског предзнака, наиме, развој телевизије имао је везе и са драстичном променом у стилу живота, при чему је овде, као и у многим другим случајевима, развој технологије претходио развоју садржаја за ту технологију. Како истиче Вилијамс, програми у боји били су прављени да би продавали новоосмишљене телевизоре у боји¹⁵, што никако није изолован случај у историји развоја технологије.

Из Вилијамсовог разматрања, можемо закључити да је технологија представљала извесан основ не само за еманципацију уметности већ, на неки начин, и за њену демократизацију. Технологија, присутна у свакодневном животу обичних људи, омогућава присутност одређених уметничких пракси.

Чак и ако се уважи овако сложена веза између уметности и технологије, чини се да то још не ослобађа технолошки обележену уметност од идеје да она није слободна и аутономна. Стога ћемо се мало детаљније позабавити проблемом раздора технолошке и „не-технолошке“ уметности: шта је за нас, заправо, суштинска разлика? Како перципирамо традиционалну уметност, а како ону која носи снажан знак технологије – о каквом је то естетском искуству реч у једном и у другом случају?

ТЕХНОЛОГИЈА, УМЕТНОСТ И ЕСТЕТСКО ИСКУСТВО

На међи различитих двојби које технологија у свом присуству у уметности мора да издржи, налази се и једно за нас занимљиво опажање. Мишко

¹² T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialectics of Enlightenment*, 127.

¹³ S. Danus, *The Senses of Modernism*, 31.

¹⁴ Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (Oxford: Routledge Classics, 2003), 21 (прев. И. Ј.).

¹⁵ Исто.

Шуваковић, говорећи о техноестетици, истиче да се садејством уметности и технологије дешава извесан „помак од производње објекта (артефакта, комада) ка производњи самог света (контекста, амбијента, реалности).“¹⁶ Генерисање виртуелних простора, нове реалности и нових контекста постаје основ нових уметничких пракси, па самим тим и нове естетике. Уметник, уметница заправо, ствара простор у којем се дешава одређено искуство.

Овде треба бити пажљив и не претпоставити да је сваки „створени контекст“, контекст спектакла. Не значи нужно да је простор за размену, само зато што је технолошки генерисан, простор новог тоталитета. Као што ћемо касније видети, природу технолошки генерисаног контекста одредиће начин и намера његовог стварања. Исти овај контекст може да буде контекст тоталитета који омогућује даље потлачивање, то може бити контекст спектакла, али исто тако може бити један аутореференцијални контекст, који омогућава критичку размену и проблематизацију истог тог контекста.

Можемо отићи и корак даље у овом разматрању. Наш „створени контекст“, који посматрамо од спектакла до уметничког дела, можемо испитати у кључу његове перцепције. Када је пред нама једно дело, снажно обележено технологијом, о каквом је то искуству реч? У нашем чулном искуству, да ли је реч о пукој сензацији, допадљивости технологије, или ово дело може да трансцендира на симболичку раван, производећи естетско искуство? Ако је реч о пукој сензацији, можемо безбедно рећи да је то што посматрамо деборовски спектакл; ако, ипак, можемо доћи до једног естетског искуства, онда ово технолошки обележено дело није ништа другачије, а с тога ни мање вредно, од уметничког дела у класичном смислу.

Дефинишући разлику између естетског искуства и сензације, Роман Ингарден (Roman Ingarden) истиче да естетски објекат није нужно физички објекат, да он у перцепцији „трансцендира“ своју природу. Тако се може рећи да „објекат естетског искуства није идентичан ни са једним стварним објектом, и само понеки

стварни објекти, формирани на чудан начин, служе као почетна тачка, и као основа за изградњу неког естетског објекта“.¹⁷

Зато „истинитост“ неког објекта, према Ингарденовом мишљењу, постаје другостепена, мање важна: престаје да буде важно да ли такав објекат заиста постоји, или не, већ се, током естетског доживљаја, посматрач фокусира на сам естетски објекат, вођен „прелиминарном емоцијом“, естетском емоцијом која се развија на линији узбуђења. Тако значење и постојање једног објекта, уметничког артефакта, није ограничено на физичко присуство већ је реч о тоталитету: о свим додатним значењима и нивоима које се стварају у интерпретацији. Ту се и налази суштинска особеност естетске перцепције: она надмашује објекат који се перципира, док се перцепција уобичајених, свакодневних ствари завршава на материјалном плану.¹⁸

У својој књизи „Домени естетске преференције“, Слободан Марковић наводи различите дефиниције естетског доживљаја, које у мањој или већој мери варирају у зависности од аутора. Према дефиницији Предрага Огњеновића, како је тумачи Марковић, „естетски доживљај подразумева посебну врсту односа између субјекта и објекта у коме одређени објекат снажно ангажује свест субјекта“¹⁹. Слично томе, Марковић додаје и идеје које формулишу Купчик (Curchik) и Винстон (Winston) дефинишући естетски доживљај као „психолошки процес у којем је пажња фокусирана на објекат, док су сви остали објекти, догађаји и бриге, потиснути“²⁰. Марковић, ипак, естетско искуство описује као процес у којем објекат губи прагматично значење и трансцендира на нови, симболички ниво реалности²¹. Најочигледнији пример тога јесте „Фон-

¹⁷ Roman Ingarden, „Aesthetic Experience and Aesthetic Object“, *Philosophy and Phenomenological Research* (март 1961): 294 (прев. И. Ј.)

¹⁸ Исто, 300.

¹⁹ Слободан Марковић, *Домени естетске преференције: од естетског стимулуса до естетског доживљаја*, (Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Досије студио, 2017), 155.

²⁰ Исто.

²¹ Исто, 156.

¹⁶ Мишко Шуваковић, „Техноестетика“, *Разлика/Difference* 1 (2001): 9.

тана“ Марсела Дишана, која показује да „чак и објекат као што је писоар може постати естетски објекат ако му реконтекстуализујемо значење“.²²

Суштинска разлика између сензације и естетског доживљаја јесте што у потоњем, објекат који посматрамо губи своје својство и трансцендира на симболичку раван. Он постаје „друго од“ онога што јесте. Па ипак, може се рећи да сваки објекат у себи садржи ову могућност, и да у најгорем случају може да се „очита“ као објекат који потиче из одређеног контекста, и у себи свакако садржи симболичке намере свог творца. У свом тексту „О техно-естетици“ Жилбер Симондон, на пример, наводи да се симболичке намере творца једног „јагуара“ јасно виде: спортски аутомобил који има два места напред предочава да је намењен за млађи пар без деце²³. Можда се, стога, пре може говорити о начину преласка на симболичку раван. Адорно, на пример, сматра да се медији масовне комуникације, као доминантни облици забаве, не користе својим потенцијалима, комичким између осталих, да би преиспитали друштвену ситуацију, већ постављају тренутну, капиталистичку „поделу снага“, као нешто што је неупитно и непроменљиво²⁴.

Данас, чини се, ствари стоје мало другачије. С једне стране може се рећи да данашње време одликује доминација чулности и да модеран човек, на први поглед, тежи „не само естетским задовољствима већ и тзв. естетској егзистенцији“²⁵, а дефинисању човека односно жене као *homo aestheticus*-а умногоме доприносе медији који „проширујући чулност или је чак трансформишући на најразличитије начине, преузимају водећу улогу у обликовању људске чулне перцепције“²⁶. С друге стране, „готово читав живот, бар у једном великом броју случајева бива технички

посредован, па тако делује артифицијелан [...] У нашем добу, сви расположиви медији, како они стари, тако и нови, функционишу системски, конституишући привид стварности, а насупрот самом животу, односно хуманој егзистенцији“.²⁷

Када се овакво схватање живота и стварности надовеже на претходно Адорново схватање, може се рећи да медији масовних комуникација више не потврђују актуелни контекст као нешто што је неупитно, већ се читава стварност изнова технолошки генерише. На линији ових разматрања, може се рећи да уметност, с једне стране, одликује упитаност над контекстом из којег потиче, док сензација тај и такав контекст жели да сакрије, прикаже као неупитан или га изнова створи. Тако технолошки посредовани садржаји све чешће постају примери деборовског спектакла, у којем се потврђује тоталитет на рачун све усамљеније индивидуе²⁸. Јер, како каже Бењамин, „где уметност захтева концентрацију, ту масовни медији захтевају забаву“.²⁹

Ако овде подвучемо црту, видећемо да се наше разматрање присуства технологије у уметности суштински своди на једно питање: да ли дела која су снажно обележена технологијом могу да трансцендирају на симболичку раван, тако да постоји извесна „запитаност над контекстом“ – да ли ова и оваква дела могу, како каже Адорно, да преиспитају друштвену ситуацију, или су она по правилу у служби деборовског спектакла? Да ли дело обележено технологијом може да буде нешто изван онога што је „стварни објекат“? У наредној студији случаја, испитаћемо једно дело које користи модерну технологију као саставни део искуства и покушати да дамо одговоре на постављена питања.

²² Исто.

²³ Gilber Simondon, „On Techno-Aesthetics“, *Parrhesia Journal* 14 (2012): 3–4 (прев. И. Ј.).

²⁴ Theodor W Adorno, „How to Look at Television“, *The Quarterly of Film, Radio and Television* 8 (1954: 3): 233–234 (прев. И. Ј.).

²⁵ Дивна Вуксановић, „Homo Eroticus vs. Homo Aestheticus: Зомбификација као субверзија“, у *Homo Aestheticus*, више уредника (Београд: Естетичко друштво Србије, 2017), 75.

²⁶ Исто.

²⁷ Дивна Вуксановић, „Две слике посредовања: медији, уметност и живот“, *Естетско и стварно*, више уредника (Београд: Естетичко друштво Србије, 2018): 129–130.

²⁸ Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Bureau of Public Secrets (<https://libcom.org/files/The%20Society%20of%20the%20Spectacle%20Annotated%20Edition.pdf>) – приступљено: октобар, 2024) (прев. И. Ј.).

²⁹ W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, стр. 18

ПРОЈЕКАТ ЦЕРЕМАЈА

Када се поједине праксе из прошлости посматрају из савремене перспективе, нарочито оне које се експлицитно баве технологијом, у својој суштини оне могу деловати недовољно релевантно када се пореде са актуелним достигнућима. Такву дискрепанцију између давних и рецентних остварења често препознајемо у радикалној разлици која постоји између раног и модерног филма, неретко када говоримо о позоришту, а најчешће када се посматра сама технологија која готово да свакодневно трпи промене.

Због честих промена и наводних побољшања нових технологија, са ове временске дистанце можда је упитно преиспитивати уметнички пројекат направљен још 2001. године. Међутим, пројекат развијен у оквиру лондонског Универзитета Брунел користи технологије које су тада биле готово сасвим ван фокуса најшире јавности.

Сарађујући са колегама инжењерима из области рачунарских наука, иначе истраживачима и иноваторима у својим областима, Сузан Бродхарст (Susan Broadhurst) одлучује да направи извесни *Пројекат Церемаја* (*The Jeremiah Project*), који ће у свему бити веома налик на обичну представу, осим што ће један њен извођач бити аватар *Церемаја*. Полазећи од текста монодраме Фила Стајнера (Phil Steiner) *Плаво, крваво цвеће* (*Blue Bloodshot Flowers*), Бродхарстова конципира извођење на следећи начин: реч је о дводелном приказу, при чему се први део фокусира на извођачицу (Елоди Берланд / Elodie Berland), а други део на самог аватара *Церемају* и његову интеракцију с публиком.

За ову прилику, драма је пажљиво одабрана. Наиме, драма *Плаво, крваво цвеће* говори о двоје љубавника који више нису заједно – при чему разлог остаје скривен: не зна се да ли је супружник отишао или је умро, а можда је чак и убијен. Заправо, цела природа, трајање и прекид те и такве везе, с намером су остављени отворени, да би се, током трајања извођења, изнова претпоставке наизменично потврђивале и оповргавале, што чини динамику те-

кста³⁰. На моменте се чини јасним да је реч о детету и одраслом човеку, потом о рођаку, па се испоставља да ништа од тога није заправо истина, и тако редом. Тако сам експлицитни смисао драме остаје до краја скривен, што је посебно важно за даља разматрања.

Ова драма контемплативне природе, у једном поетском кључу, представља основ телесног – то су речи, сећања, осећања, приче, које ће глумица изводити на сцени, окружена, можда помало претеће, црним платном, на којем ће се пројектовати слика аватара – *Церемаје*. Пошто се извођачица често обраћа њему, иако то није експлицитно речено, претпоставља се да је *Церемаја* заправо тај изгубљени, нестали, преминули партнер. Тако он уједно преузима улогу како посматрача, тако и „активног“ учесника у наративу. Аватар ће у току извођења реаговати једнако на два стимуланса: један који долази из околине, тј. од публике, али и други – на извођачицу, при чему је њена близина једини фактор који је од публике одваја.

Као што је већ било речи, извођење се састоји из два дела. У првом делу, фокус је на извођачици, на изведбеном тексту, и пажња публике углавном је усмерена на њен лик. Пажња би се преусмерила ка аватару онда када би се догодило нешто непримерено или крајње неочекивано (а у сваком извођењу непримерено и крајње неочекивано би могло да се деси, али

³⁰ Исецак текста коришћен у извођењу: „We walked. Our daily average five miles; I was only a child, I would get tired. But those walks led to calm, great calm in the time of sleeping or half sleep with him, when it was twinned with my exhaustion after he wore himself out on me in the shelter of the forest. The weather was not often kind; we walked in bent-double downpours, the result of overzealous butterflies pollinating orchids in Brazil. The pelting downpour covered several darkening equators. Windless day and night. Through fields of a million blue bloodshot flowers. Battered shattered by the rain, broken glass fault lines etched in the petals. Sap and mud like blood underfoot, always cold. Wet hair in thick coils, fingers running through. As I went down on him. Those that went like worms through blades of grass. And the wet ground cradled us and we were wedged together at the knees snapping buttercup stems. Eating the flowers; despite the blankets there were too few for sustenance. I starved with a full belly. Now I walk, my daily average 1,000 miles internally. I have returned to zero so many times, I lost track of the distance covered; I deal in speed and daily averages“, Susan Broadhurst, „The Jeremiah Project“, *The Drama Review* 48 (2004: 4): 49.

не нужно, и с најмањом вероватноћом да ће бити на истом месту): на пример, да за време врло тужног монолога прикаже манифестацију среће. Други део био је посвећен интеракцији публике с аватаром, и у овом делу публика би прилазила, шетала се око Џеремаје, покушавала да га додирне, уопште, учила „како да се понаша“ према аватару. По речима Бродхастове, публика се према Џеремаји углавном опходила „као према детету или кућном љубимцу, трудећи се да му што више угоди“³¹.

Па ипак, пресудни елемент пројекта, део перформанса који конститутивно утиче на естетски доживљај, јесте управо алгоритам по којем је аватар *Џеремаја* конструисан. Није на одмет подсетити да је овај пројекат Универзитета Брунел из Лондона стар већ двадесет година. То значи да се у том тренутку користила технологија која или тек што је развијена, или још није била до краја направљена. Коришћене технологије, у сваком случају, нису биле у широкој комерцијалној употреби, како је то данас случај. С тим у вези, дакле, треба посматрати аватара као тросложну творевину, што се састоји од улазних података, излазних података и алгоритма за обраду тих података.

Џеремаја је конструисан на основу система за видео-надзор. То значи да су широкоугаоне камере постављене у просторији из перспективе аватара, у невидљивим ћошковима црног платна. Другим речима – *Џеремаја* може да „види“.

Улазне информације овог алгоритма представљају дакле видео и аудио материјал, који се обрађује на неколико нивоа. С једне стране, користећи се *motion capture* технологијом, алгоритам динамички усваја позадину, и насумично распоређује „пажњу“ на објекте који су ближи:

Џеремајин визуелни апарат заснован је на Гаусовом моделу дистрибуције боја (статистички поредак боје сваког пиксела у оквиру једне слике) [...] Ово дозвољава Џеремаји да на основу вероватноће одвоји задњи од предњег плана нове слике. Визуелни апарат даље пречишћава замућења, што омогућава [аватару] да задњи план научи динамички, при чему се приоритет даје објектима у предњем плану. Џеремајина пажња се затим насумично распоређује

између тих објеката, ранжираних по величини и учесталости покрета. Дакле, објекти који су Џеремаји ближе, чине му се већим и задржавају његову пажњу више од објеката који су удаљенији.³²

То суштински изгледа овако: замислимо аудиторјум и сцену, иза које је позиционирана камера видео-надзора. У првом тренутку пуштања програма, укључивања камере, гледалиште је позадина, а оно што се на сцени дешава је први план. Како гледаоци почињу да улазе, они се диференцирају од позадине јер су у питању нови елементи, који се при томе крећу. Међутим, што је елемент дуже присутан на слици, и што је мања његова промена позиције (замућења која настају микропомерањима – као што су померање у столицу, међусобни разговор и слично, одстрањена су смањењем замућености), то ће пре тај елемент постати позадина, до оног тренутка када он промени један од два параметра: величину, приближавајући се камери, или кретање, на пример, гледаоци који желе да изађу из сале, или да се помере са свог места. Тако се слика позадине, место у меморији на којој се позадина чува, мења динамички, све време трајања извођења.

Изглед самог аватара конструисан је коришћењем *DEC Face* технологије. То је технологија која конструира лице на основу одређене коштане структуре, због чега је могуће репродуковати изразе емоција које се испољавају фацијалним експресијама. Помоћу *DEC Face* технологије, аватар може да репрезентује до три емоције истовремено.

Репродукција израза емоција на математичком нивоу, с једне, и прилично андрогено, уопштено лице које аватар приказује, има као последицу – на коју се, по свој прилици рачунало – могућност великог броја интерпретација. Та „отвореност“ и недефинисаност лица, прилично се добро слаже с раније помињаним недореченостима.

У овом конкретном случају, ипак, важно је нагласити да се перцепција аватара не конституише без утицаја извођења, већ се успоставља кроз интеракцију софтвера и глумице с једне, односно софтвера и публике с друге стране. Кроз ову интеракцију, уобличава се доживљај не само аватара већ и читавог из-

³¹ Susan Broadhurst, „The Jeremiah Project“, 51 (прев. И. Ј.).

³² Исто, 53.

вођења. Међутим, за илустрацију ове тврдње, биће потребно детаљније испитивање начина функционисања софтвера и аватара, обраде података и манифестације обраде – израза осећања.

Пошто аватар функционише у визуелном регистру, покрет је оно што је улазна и излазна информација. Као што је раније било речи, слика се обрађује двоструко: „објекти се рангирају по величини и учесталости кретања, при чему се манифестација пажње дели насумично између различитих објеката у кретању.“³³ Поједностављено приказано, начин функционисања аватара може да изгледа овако:

I. Покрет доводи до манифестације среће:

- Нагли покрети доводе до манифестације изненађења, односно страха.
- Иста врста покрета која се дуго понавља доводи до манифестације досаде.

II. Одсуство покрета доводи до манифестације туге (досаде).

III. Манифестација може бити насумична, и то:

- Према публици – манифестација емоција може насумично да се веже за једног посматрача на одређено време.
- Према извођачици – манифестација емоција може да буде сасвим неусклађена са емоцијом која је на сцени доминантна, односно може се догодити да се манифестује срећа или узбуђеност у тренуцима када извођачица говори о смрти, растанку, и обрнуто.

Када је реч о доживљају дела, треба то искуство посматрати у два међусобно повезана регистра. Постоји искуство појединачне интеракције с аватаром: начин на који гледалац са њим улази у интеракцију – каква је перцепција извођења ако аватар, у насумичном дељењу манифестације пажње, много пута усмери пажњу на исту особу? Људи који улазе и излазе увек имају неподељену манифестацију пажње. О каквој је перцепцији реч ако се, на пример, касни на извођење, због чега ће аватар све време уласка у салу помно пратити сваки корак?

У другом делу перформанса, у чистој интеракцији публике и аватара, ситуација је нешто једноставнија,

али упутна за анализу. У овом делу, сцена остаје празна, а публици је препуштена интеракција с аватаром. Тако, иако је у почетку постојао одређени „ззор“ према Церемаји, како је публика била изложена том призору, тако је страх нестајао³⁴. Наместо страха, публика је „учила“, интуитивно, шта код аватара изазива манифестацију среће. Схвативши да је реч о покрету, не превише наглом, али учесталом, публика је покушавала да изазове манифестацију среће што чешће. Неки би чак прилазили да покушају да додирну ову јасно дводимензионалну пројекцију. Уопште узев, као што је раније било речи, публика се према аватару понашала „као према малом детету или кућном љубимцу“, желећи, очигледно, да га усрећи.

Овде је битно истаћи да манифестације осећања које аватар пројектује суштински утичу на публику – није реч о некаквој изолованој појави која на публику нема учинка. Гледаоци нису изабрали да изазивају манифестације страха, или досаде, нису чак ни игнорисали све ове различите манифестације, него су се понашали с јасним циљем. То што публика очито доживљава манифестацију осећања као мање или више права осећања, значајно је за даље разматрање, овог пута естетског искуства које произлази из целокупног извођења.

Ипак, важно је подвући да је аватар увек реакција на физичко присуство или одсуство, тако се значење извођења конституише у некој врсти „повратне спреге“. Аватар задобија значење као реакција на оно што прво извођачица, а онда и посматрачи раде, да би посматрачи то потом интерпретирали или се понашали у складу с тим. У сваком случају људска акција одређује које ће од могућих значења софтвер имати.

Упутно је зато преиспитати могућа тумачења делова изведбе. Глумица, на пример, са жаљењем, у физичком грчу, држећи плаве цветове из наслова, који представљају њу и, на пример, изгубљеног љубавника, изговара следеће реченице:

Жао ми је што сам те изгубила: моја метафора је био рак као симптом страха од смрти, који га једноставно убрзава, убрзава смрт, то јест резултат параноидног тела. Је ли он био мој рак? Ја сам била његов – он

³³ Исто.

³⁴ Исто, 50–51.

се више бојао смрти. Док је био са мном, подсећала сам га на његове године, и измарали смо једно друго, али док сам се ја хранила и расла, њега је сваки пут било све мање.³⁵

У овој ситуацији, аватар је програмиран да приказује различита понашања:

1. Може да прикаже манифестацију досаде, незаинтересованости, и да, због истоветног стимуланса, пребаци фокус на публику.

2. Може да прикаже манифестацију среће, због могућности насумичног убацивања емоција, при чему би прича о смрти, параноидном телу и раку добила извесну дисонантност.

3. Због наглих покрета извођачице, може да прикаже изненађеност, или уплашеност.

4. На крају, може да прикаже тугу као комплементарну емоцију оваквој сцени.

Свака од ових конкретних ситуација за собом повлачи другачије тумачење појединачног сегмента. Ако не желимо бити превише прецизни, и мада је истина да постоји, вероватно, ограничен број тумачења, у случају реактивне технологије прилично је безбедно рећи да број тумачења не може бити ни фиксиран, ни коначан, нити предвиђен, јер дословно свако извођење може да ствара нове ситуације, и том флексибилношћу доприноси суштинској отворености за интерпретацију једног уметничког дела.

Будући да је овде реч о изведби која је сваки пут другачија, која се сваки пут ствара изнова, алгоритам и аватар су заправо кључни при конституисању значења, али и естетског искуства. На овом примеру, може се видети да једна хибридна форма, која је технологијом пресудно одређена, у погледу тумачења и естетског искуства, задржава неухватљиве атрибуте уметности.

Да технологија не би била самодовољна, и да се према њој не би прилазило без икаквог критичког отклона, читав овај пројекат има и извесну субверзивну димензију. Наиме, неколико је пута наглашено да је аватар, *Церемаја*, развијен помоћу система за присмотре – *surveillance technology*. За улазне елементе коришћен је идентичан хардвер као што би влада или малициозни агенти користили за илегалне акције

присмотре и обраде података у друге сврхе.

Иако се чини да је овде претежно реч о ставу о којем је већ било речи, да технологију, као и све друге алатке, одређује њена примена, и да она суштински није ни добра, нити лоша, подтекст је заправо много релевантнији. Присмотра, ако се осмисли на прави начин, не само да може бити добровољна, већ јој се људи могу и добровољно повиновати, само зато што има „срећно лице“. Људи ће се трудити „да јој угодне“, да је „учине срећном“, иако је реч о артифицијелним приказима кодиране манифестације емоција. Зато се отвара питање, данас актуелно више него икада, до које смо мере емотивно, и не само емотивно, манипулисани приликом пристајања на присмотру?

Ово обележава кључну тачку за наше разматрање. *Церемаја*, то андрогено лице које нагони људе да делају тако да он буде срећан, заправо је пажљиво разрађена технологија за присмотру. Динамика извођења заправо је динамика смењивања „очевидности“ двојних концепата – онога када технологија има људско лице које као да има емоције и нагони на безазлену игру с артифицијелним објектом, и онога који подразумева технологију коришћену у сасвим друге сврхе, за коју су људи тек некакви извођачи.

С друге стране, отвореност првог дела извођења, непрекидна двосмисленост којој технологија доприноси, оставља широко поље за интерпретацију и суштински различите доживљаје. По речима саме ауторке, „најважнији допринос технологије уметности јесте побољшање и реконфигурација естетског и креативног потенцијала, које је везано за интеракцију с физичким телом, и с реакцијом на то и такво тело, а не у напуштању самог тела.“³⁶

Када боље погледамо, Пројекат *Церемаја* одликују многоструке интерпретације, упитаност над контекстом из којег је потекао, а затим и трансцендирање на симболичку раван. Ово су биле три кључне ствари с почетка нашег разматрања. Испоставља се да ово дело, снажно обележено технологијом, одбија да се приклони било каквим анти-технолошким предрасудама. Оно користи технологију на начин који продубљује значење, обогаћујући искуство. Чини се на

³⁵ Исто, 49.

³⁶ Исто, 55.

крају, да је овде, као и обично, посве незахвално имати априорне ставове по било каквом питању. Иако технологију уопште могу одликовати разне одреднице, позитивне и негативне, њена суштина је у начину њеног коришћења.

ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, Theodor W. „How to Look at Television“. *The Quarterly of Film, Radio and Television* 8 (1954: 3): 213–235.
- Adorno, Theodor W, Horkheimer, Max. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, MIT, <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf> – приступљено: октобар, 2024.
- Broadhurst, Susan. „The Jeremiah Project“. *The Drama Review* 48 (2004: 4): 47–57.
- Вуксановић, Дивна. „Две слике посредовања: медији, уметност и живот“. У *Естетско и стварно, зборник радова*, више уредника, 127–141. Београд: Естетичко друштво Србије, 2018.
- Вуксановић, Дивна. „Номо Eroticus vs. Номо Aestheticus: Зомбификација као субверзија“, *Номо Aestheticus, зборник радова*, више уредника, 75–86. Београд: Естетичко друштво Србије, 2017.
- Danis, Sara. *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. New York: Cornell University Press, 2002.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*, Bureau of Public Secrets, <https://libcom.org/files/The%20Society%20of%20the%20Spectacle%20Annotated%20Edition.pdf> – приступљено: октобар, 2024.
- Ingarden, Roman. „Aesthetic Experience and Aesthetic Object“. *Philosophy and Phenomenological Research* 21 (1961: 3): 289–313.
- Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man*. London & New York: Routledge Classics, 2007.
- Марковић, Слободан, *Домени естетске преференције: од естетског стимулуса до естетског доживљаја*. Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Досије студио, 2017.
- Simondon, Gilbert. „On Techno-Aesthetics“, *Parrhesia Journal* 14 (2012): 1–8.
- Williams, Raymond, *Culture & Society: 1780–1950*. New York: Anchor Books, 1960.
- Williams, Raymond, *Television: Technology and cultural form*. Oxford: Routledge Classics, 2003.
- Heidegger, Martin, *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York & London: Garland Publishing, 1977.
- Шуваковић, Мишко, „Техноестетика“, *Разлика/Difference* 1 (2001): 9–37.

Ivona Janjić

WORK OF ART IN THE AGE OF ANTI-TECHNOLOGICAL BIAS: BRIDGING THE GAP IN THE JEREMIAH PROJECT

Abstract: This paper examines the complex relationship between art and contemporary technology, reevaluating the notion of their incompatibility. Drawing on the theories of Adorno, Heidegger, Benjamin, and Williams, it explores the utilitarian aspect of modern technology and its suitability for artistic purposes. Through an analysis of the *Jeremiah Project*, which integrates an avatar in live performance, the paper investigates how modern technological tools challenge traditional concepts of art and audience interaction. The study suggests that resistance to contemporary technology in art may overlook the transformative potential it brings to aesthetics and creative practice, connecting what has historically been considered a contradictory relationship.

Key words: art, contemporary technology, perception, artistic expression, audience interaction, aesthetics.

ЈЕДАН ПОГЛЕД НА НАЧИН ОДАБИРА ГЛУМАЦА У СТАЛНЕ ПОЗОРИШНЕ АНСАМБЛЕ

Теоријска основа

Сажетак: Институционална позоришта у Србији функционишу на принципу ансамбала, чији су чланови стално запослени уметници. У случају балетских и оперских уметника, при заснивању радног односа спроводе се аудиције, док се код глумаца то ређе дешава. Будући да је положај свих ових уметника у закону исти, уочавамо парадокс којим би се требало позабавити; у смислу скретања пажње на нужност моделовања глумачке аудиције и предлога њене форме. Са свешћу о сложености осмишљавања такве аудиције, приступили смо прикупљању теоријске грађе која би могла да служи као основ. Интердисциплинарним приступом и аналитичко-дескриптивним методом, покушали смо да пронађемо елементе који би чинили будући модел и анализирали смо становишта са којих свака релевантна дисциплина посматра овај проблем. Тако смо дошли до циља рада – систематски приказ одабраних теорија и проналажење заједничких чинилаца међу њима, а у контексту глумачке професије. На крају смо изнели иницијална упутства ка креирању будућег практичног модела.

Кључне речи: глума, аудиција, менаџмент позоришта, одабир кадрова, институционално позориште.

Разматрајући радове теоретичара који су проучавали књижевност, драму и позориште, један од закључака који се намеће је да такве уметности пружају „афективно задовољење потребе коју практични живот не може да задовољи“.¹ Човек има потребу да заборави своје границе и да побегне од себе, да би се поново нашао и то чини у пољу имагинарног. Драмска уметност посредује између реалног и имагинарног света и, процесима пројекције и идентификације, остварује тај афективни бег. Брехт види задатак глумаца у истраживању пос-

Јелена Заблаћански
lepasoldatovic@gmail.com

Стручни рад
Примљено: 2. 2. 2024.
Прихваћено: 5. 12. 2024.

¹ Miloš Nemanjić, „Funkcije umetnosti i estetička potreba“, *Kultura* 11 (1970): 66–67.

тупања са људима. „Познавајући њихову природу и показујући је, ви их учите како да поступају са собом. Учите их великој уметности заједничког живљења.“²

Јевтовић дефинише позориште као „место где је могућа колективна трансформација перцепције на виши ниво, у одређеном времену, у ограниченom простору, у ограниченom контексту (...) И да је оно могућност која се пружа гледаоцу да увећа, у току извесног трајања, интензитет својих перцепција, асоцијација и емоција. Отуд узбуђење и задовољство“³ Све ове сложене друштвене функције позориште обавља радом својих уметника, а директни њихови експоненти, који остварују непосредан однос са публиком, јесу глумци.

Позоришта у Србији данас умногоме су задржала модел функционисања који су имала при оснивању или давним реструктурирањима.⁴ То значи да представљају државне институције, оснивачи и финансијери су им носиоци различитих нивоа власти, организација им је секторска, а уметници, пре свега глумци, стално запослени у ансамблима.⁵ Већ чињеница да постоје уметници финансирани из државног буџета целог свог радног века, довољна је да се ближе анализира процес одабира и заснивања таквог радног односа, а да се и не говори о поменутом оптималном остваривању друштвене улоге позоришта и учешћу глумаца у томе.

Већ Гавела примећује да, и са становишта публике и са становишта критике, углавном постоји консензус око добре или лоше глуме неког глумца, ретко као у било којој другој уметности, међутим, када се покуша анализа основаности тих ставова, аргументација се претвара или у општа места или у магловила, субјективна објашњења.⁶

Ако се размотре документа истакнута на званич-

ним интернет-презентацијама институционалних позоришта,⁷ наилази се на образложења радних места, између осталих, и глумачких, која испуњавају законску форму, али ни приближно не дефинишу суптилности карактеристика потребних за тако одговорне позиције, као ни процедуре одабира, тзв. аудиције, која се помиње у систематизацији радних места Народног позоришта, Српског народног позоришта, Позоришта на Теразијама, Позоришта младих и Књажевско-српског театра. У питању су формулације попут: психофизичка предиспозиција и спремност; креативност и оригиналност у интерпретацији / уметнички таленат, положена аудиција. Ниједна од ових категорија се не појашњава у овом или неком другом акту, о форми и садржају аудиције нема детаљнијег објашњења, као ни о начину процењивања поменутих способности.

Друга нелогичност је недостатак информација о истинском спровођењу у пракси, макар и те неодређене форме аудиције, као и о отварању предметних радних места, нити било каквим конкурсима. Примера ради, између 2019. и 2024. у ансамбле поменутих позоришта примљен је у радни однос одређени број глумаца, што је објављено на сајтовима позоришта, али су расписане само четири аудиције за појединачне улоге у појединачним пројектима (од којих три у Позоришту на Теразијама и једна у Српском народном позоришту). Истовремено, објављивани су позиви за пријем балетских играча, музичара и оперских певача. Може се рећи да је глумачка професија једна од ретких у којој готово да не налазимо ни, макар фиктивне, покушаје да се испуни форма равноправног и статутима дефинисаног одабира кадрова. Наша претпоставка је да би на то требало обратити пажњу, пре свега због важности друштвене

² Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru*, (Beograd: Nolit, 1979), 127.

³ Владимир Јевтовић, *Узбудљиво позориште*, (Београд: Јанус, 2001), интернет-издање.

⁴ Dragan Klaić, *Početi iznova*, (Beograd: Clio, 2016), 17–22.

⁵ Данка Муждека-Манџука, *Пројектна организација у позоришту*, (Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2000), 65–71.

⁶ Branko Gavella, *Glumac i kazalište*, (Novi Sad: Sterijino pozorje, 1967), 18.

⁷ <https://www.narodnopozeriste.rs/lat/interna-dokumenta>
<https://pozoristeterezije.com/>
<https://www.pozoristemladih.co.rs/poslovanje/akti>
<http://www.narodnopozeristepirot.rs/dokumenta.php>
<https://zoranradmilovic.rs/wp-content/uploads/2022/10/Podaci-ozaposlenima.pdf>
http://www.joakimvujic.com/images/o-nama/Pravilnik_o_organizaciji_i_sistematizaciji_KST
<https://informator.poverenik.rs/informator?org=Bk4JchKEx8jdqRjdF&ch=B7e85r4rMtMRMyzb7&code=>

улоге коју глумци на овим радним местима обављају, а затим и чињенице да је у питању државна служба, те потенцијални деценијски, државним буџетом финансиран рад. Стога ћемо се овом приликом осврнути на оно што би могла да буде научна полазна основа за креирање будућег, преко потребног, практичног модела за непристрасан и систематизован одабир глумачког кадра.

Да би такав модел могао да проистекне из науке и буде поткрепљен науком, потребно је издвојити области које садрже теорије релевантне за проблем. У овом раду поставићемо истраживачко питање: који су елементи значајни за процес одабира глумачких кадрова за позоришне ансамбле? Дакле, предмет рада представљају ти елементи, садржани у различитим дисциплинама. Циљ ће бити анализа теоријских становишта која изучавају овај процес и њихов систематски приказ. Поставићемо хипотезу да постоји довољно снажна теоријска база из које би могле да се извуку поставке за практично извођење аудиције. Главне методе истраживања биће теоријско-аналитичка и дескриптивна, док ће интердисциплинарни приступ бити примењен у анализи теорија различитих области које утичу на овакав један процес – теорије менаџмента, психолошке, глумачке итд. У дискусији која би уследила извели бисмо заједнички именилац одабраних теорија сваке области и упутили на даље кораке у креирању модела аудиције.

СОЦИОЛОШКЕ И ФИЛОЗОФСКЕ ТЕОРИЈЕ

„Позориште је уметност чији се корени налазе у друштвеном животу и која је више него иједна друга уметност уткана у живу потку колективног искуства (...) друштво прибегава театрализацијама кад год жели да потврди своје постојање или да изврши неки чин од пресудне важности.“⁸ О односима уметности и друштва, њиховом преплитању и међусобним утицајима, полазиште свакако представља студија Викторије Д. Александер, „Социологија уметности“.⁹

⁸ Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta*, (Beograd: BIGZ, 1978), 1–5.

⁹ Viktorija D. Aleksander, *Sociologija umetnosti*, (Beograd: Clio, 2007).

У теоријама из области социологије и филозофије, које покривају области уметности, могу се наћи занимљива становишта о критеријумима вредновања уметности. У том смислу, требало би раздвојити критеријуме публике, која, мада утиче на позоришну уметност, и даље у већини случајева то чини из пасивне позиције, од критеријума управа позоришта и позоришних професионалаца, који имају активно учешће у обликовању друштвеног утицаја позоришта. Стога подилажење тзв. укусу публике, нарочито у случају институционалних позоришта, не треба да буде валидан критеријум. На исти начин, устаљена пракса да након једне или две мање или више успеле улоге глумци бивају примљени у стални радни однос, своди се на то да му је, на основу сарадње са једним редитељем, поклоњено поверење за потенцијалне вишедеценијске успехе у испуњавању репертоара и сарадњу са још многобројним, различитим уметницима, без провере о спектру његових способности, ширини талента и могућности уклапања у поделе различитих карактера, жанрова, епоха, захтева и приступа.

О укусима, естетици и флуидности критеријума публике писао је Бурдије. Он каже да је укус природан дар препознавања и уживања у савршенству, а гастрономија низ правила која усмеравају, систематизују и обликују укус, те прави паралелу с књижевним осећајем и граматиком. У овим занимљивим поређењима, за праве гурмане каже да су сами своји гастрономи, као и за људе од књижевног укуса да су сами своји граматичари. Међутим, пошто су такви ретки, потребни су нам гастрономи и граматичари, са својим правилима, да би усмеравали остале, у недостатку њиховог природног укуса, јер, како тврди Бурдије, постоји лош укус и људи с природним смислом за добар укус могу инстинктивно да га препознају.¹⁰

Може се рећи да филозофи и социолози, разматрајући ове феномене, као централну тему постављају однос друштва и позоришта, те гледалаца и глумаца; као и питања естетике и укуса. Из ових раз-

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Distinction: a social critique of the judgement of taste* (Cambridge: Harvard College and Routledge & Kegan Paul Ltd. 1996), 67–68.

матрања може доћи мање конкретних упутстава за креирање аудиције, али би могла да буду водила менаџерима као подсетник сврхе и циљева због којих позориште постоји, а у чијем ће остваривању учествовати будући њихови изабраници.

Таленат је, као и предмет овог истраживања, подложен разматрању из угла разних дисциплина, првенствено психолошких, али у пракси одабира глумачких кадрова, он је примаран аспект. Платон у *Ијону* логички доказује божанско надахнуће управо глумца, што их сврстава још од античких времена у уметнике, а не у интерпретаторе.¹¹

ПСИХОЛОШКЕ ТЕОРИЈЕ

Психологија истражује таленат и креативност. Таленат, најопштије речено, дефинишу као „поседовање систематично развијених способности или вештина и знања у бар једној од људских активности које смешта појединца у десет процената његових вршњака активних у истом пољу.“¹² Ипак, разграничавање бројних психолошких особености које талентовани појединци поседују кључно је за њихово сврставање у контексту професионалног бављења (драмском) уметношћу.

Самопроцењивање је битан сегмент уметничког стваралаштва који се обликује још у току школовања на академији, а уз њега и навикнутост на стално процењивање од других и схватање тог процеса као саставног дела професије. Туђе и сопствене процене су један од гараната квалитета дела, а вредновање је неопходан део формирања естетског доживљаја. Истраживања која су вршена на ликовним уметницима закључују оно што и већина глумачких теорија. Код мање талентованих цртача, пад квалитета осећа се у завршној фази дела, док је код талентованијих то случај у процесу рада. Као да, самопроценом, „добар цртач осећа када треба да се заустави.“¹³

¹¹ Platon, *Ijon*, (Beograd: Fedon, 2013).

¹² François Gagné, „Transforming gifts into talents: The DMGT as a developmental theory“, *High Ability Studies* 15(2), (2004): 120.

¹³ Bojana Škorc, *Kreativnost u interakciji: psihologija stvaralaštva*, (Beograd: Mostart, 2023), 19–20.

Морамо се осврнути на негативне спољне и унутрашње факторе који могу утицати на нечију креативност, пошто они могу бити пресудни у њеном испољавању у раду на позоришној представи. Већ смо поменули процењивање, а негативан утицај на креативност има и брзина, која у позоришту није занемарљив фактор, због репертоарског плана који треба да се оствари. Дакле, постоји задати рок у коме представа треба да има премијеру и потребни су појединци који у таквом оквиру ипак могу да искажу максимум креативног потенцијала. Нечија ауторитарност може негативно да утиче на креативност, како у случају ауторитарног сарадника, тако и у случају саме особе чији потенцијал испитујемо и њене ауторитарности. Ауторитарна особа тешко се одриче неуспешних решења и теже приступа тражењу нових. Егоцентрична особа, такође, због своје неспособности да сагледава ситуације из туђих углова или уопште да прихвати сугестије, поставља себе у центар процеса. Тако омета друге и цео процес стагнира, али ни она сама не испољава свој креативни потенцијал. Крутост, као „немогућност варирања, импровизовања или мењања нечега што особа сматра устаљеним“¹⁴ представља још једну особину која стоји на путу креативном раду.

Такмичење (нарочито интерно) са својим такође негативним утицајем слична је препрека, па је потребно проверити и способност њеног превазилажења. При формирању или попуњавању глумачког ансамбла важно је водити рачуна о шароликости групе, јер „су производи групе социјално значајни“.¹⁵ Све набројане негативне утицаје на креативност институционално позориште у свом устројству садржи. Како Закон о позоришту још не постоји, а промене модела позоришта је компликовано спровести, те она функционишу по устаљеном принципу, неопходно је, док такво стање траје, у постојећем позоришном систему наћи моделе функционисања, то јест у случају глумца изабрати најбоље појединце за које поменути фактори не представљају препреку.

¹⁴ B. Škorc, Нав. дело, 21.

¹⁵ Исто, 27–33.

Идеална комбинација особина личности подразумева и конкретније, тзв. домен релевантне и општије – креативно релевантне вештине, као и одговарајућу мотивацију. У прве спадају: знање, техничка спретност и таленат за домен; у друге: когнитивни стил, употреба хеуристике и радни стил.¹⁶ За тестирања каква би могла одговарати позоришним аудицијама, психологија препоручује: инвентаре личности, биографске упитнике и тестове креативности. Инвентари личности издвајају и мере особине карактеристичне за креативну особу, према листи од 18 позитивних и 12 негативних епитета.¹⁷

Биографски упитници прикупљају податке о животном путу и развоју креативних особа, док су тестови низ креативних задатака који се поставља пред ове особе. Тестове креативности најбоље је комбиновати с другим показатељима, јер онда дају поузданије резултате, који су мање подложни субјективним тумачењима.¹⁸

ТЕОРИЈЕ МЕНАЏМЕНТА

Без освртања на критике представа, можемо само на основу (не)упослености ансамбала да уочимо проблем одабира кадрова. Чак и ако у мандату одређеног управника ствари крену набоље, пошто не постоји системско решење, ништа не гарантује да се по његовом одласку неће вратити на старо. То је, пре свега, менаџерско питање. Бирање кадрова представља сложен управљачки процес¹⁹, као и одлучивање.²⁰

Дракер²¹ износи неколико кључних идеја у вези са одабиром кадрова и истиче важност ове актив-

ности за успех целе организације. Он тврди да друге одлуке не носе тако дугорочне последице нити их је тако компликовано укинути као лоша кадровска решења, и пружа статистику по којој проценат добрих кадровских решења не прелази 33%, што назива бедним учинком менаџера. У случају српских позоришта, такве одлуке имају далекосежне последице, а одговорност менаџера пред јавношћу и пред институцијом се готово никада не преиспитује. Решавање кадровских питања највећи је показатељ компетентног управљања. То су уједно највидљивије одлуке, које је немогуће сакрити и које врло утичу на остале запослене и потенцијалне кандидате. Дакле, ако виде погрешне начине на које други, често и гори, напредују, или ће одустати од таквог посла или ће покушати да се прилагоде тим начинима. То неминовно води у срозавање угледа целе организације, а у случају позоришта има и шире негативне последице по друштво.

У вези с овим можемо се осврнути на чувену филозофску студију *Парадокс о глумцу*. Дидро подвлачи лош утицај који осредњи глумац може имати на одличног: „Јако лице ће ретко када уздићи оно слабо до своје висине, али ће се зато смишљено спустити до његове сићушности (...) Виђао сам гдекада понеког великог глумца кога је због његове наглашене личности стизала казна: публика је глупо проглашавала да он претерује, уместо да осети како је његов партнер слаб.“²² Било да публика реагује на овај начин или да осети слабост једног и величину другог, остаје чињеница да је много завиднија ситуација ако су сви глумци у подели на високом нивоу игре.

Ужа област менаџмента људских ресурса која уређује процес испуњавања потреба за талентованим појединцима назива се управљање талентима. Оно функционише по принципу постављања правих људи са правим вештинама на права радна места, то јест откривање, развој и задржавање талентованих људи, који су стратегијски најважнији запослени, кључни за успех пословања.²³ Да би се талент ме-

¹⁶ Исто, 64.

¹⁷ Исто, 95.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Petar Jovanović, *Menadžment teorija i praksa*, (Beograd: Grafolog, 2004), 109.

²⁰ Милутин Е. Чупић, Милија М. Сукновић, *Одлучивање*, (Београд: Факултет организационих наука, 2010).

²¹ Piter Draker, *Moj pogled na menadžment*, (Novi Sad: Adižes, 2006), 96–101.

²² Denis Diderot, „*Paradoks o glumcu*“ i drugi eseji, (Beograd: Valera, 2006), 23–24.

²³ Nenad Penezić, Andrea Ivanišević, Ivana Katić, *Upravljanje talentima u savremenoj organizaciji, Poslovna ekonomija X/II* (2017): 141–142.

нацмент озбиљно спровео, потребно је пре свега схватити вредности талента и његов утицај на организацију, као што су, на пример, различитост, јединственост и специфичност сваког талентованог појединца.²⁴

Менаџери који су трансформисали своје колективе и из категорија добрих своја предузећа увели међу изванредне нису полазили од постављања циљева, које би људи испуњавали. Најпре би се решили погрешних људи и довели оне праве, који би затим помогли у одлучивању о правцу и начинима делања. Прави људи и не захтевају претерано вођство менаџера, већ су унутрашње мотивисани за креирање нечег великог и значајног. Чак се умањује значај велике визије, ако нема одређених људи који ће је испунити.²⁵ Овакве ставове издвојили смо због њихове универзалности и примењивости на позоришна питања. У случају дугорочније постављене позоришне политике, једино с правим ансамблом моћи ће да се остваре оптимални резултати без усложњавања посла ангажовањем великог броја спољних уметника или неангажовањем запослених.

Аутори студије о менаџерима у култури смештају ту професију између менаџера и уметника и на тај начин истичу неопходност уметничког виђења овог посла.²⁶

Анализом података о радним местима из доступних систематизација, то јест каталога, стиче се увид у радне задатке које подразумева радно место глумца, у свом оптималном виду. Недореченост настаје при дефинисању карактеристика потребних за најбоље обављање датог посла. Да би се уопште остварила дефинисана репертоарска политика позоришта, неопходно је пре свега располагати глумачким кадрам способним да је изнесе, на премијери, али и потенцијално годинама након ње. Неодговарањем на циљеве постављеног репертоара, временом слаби

и друштвена функција позоришта; неодговарајући глумци могу довести до проблема много већег од лоших критика премијере.²⁷

Ђукић примећује да управник позоришта треба да буде носилац свести о националном значају позоришних институција и остваривању њихове друштвене улоге. Истиче, попут других аутора, да нема „јасно постављених очекивања и критеријума вредновања циљева и резултата рада менаџера“.²⁸

Многи аутори предлажу постојеће статистичке, па чак и математичке методе у планирању кадрова. За запослење у позоришту издвајамо као релевантне: Делфи метод, којим се врши анализа мишљења стручњака у одређеним питањима, и индуктивни метод, који комбинацијом појединачних кадровских потреба и очекиваних промена у будућности долази до системских решења. Ипак, како је примећено, „основни проблем у вези са планирањем кадрова јесте непостојање одговарајуће јединствене методологије планирања кадрова и документације која би служила као основ за израчунавање елемената обухваћених планом кадрова“.²⁹ Дакле, креирањем овакве методологије практично питање планирања глумачких кадрова било би готово разрешено.

При SWOT анализи, међу снагама на које позоришта могу рачунати на првом месту нашло се ангажовање најбољих уметника. Ово нам говори о примарном значају уметничких квалитета за једну позоришну кућу, али нам не објашњава којим путем се одлучује о њему, већ који се критеријуми појављују као чести: популарност, награђиваност и познатост. Они су, међутим, у старту готово непримењиви на младе глумце, тек завршене академије. Међу битним слабостима истичу се: интуитивно доношење одлука, што је нарочито лоше при одабиру кадра и преоптерећеност ансамбла, мада бисмо овде додали и неупосле-

²⁴ Исто, 142–143.

²⁵ Jim Collins, *Good to Great Why Some Companies Make the Leap... and Others Don't*, (New York: Harper bussines, 2001), 41–50.

²⁶ Tijana Mandić, Zorica Ražić, Ivana Kovačević, Nataša Milović, Art menadžer – između umetnosti i biznisa, *Zbornik FDU* 8–9 (2005): 447.

²⁷ Данка Муждека-Манџука, *Пројектна организација у позоришту*, (Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2000), 158.

²⁸ Весна Ђукић-Дојчиновић, Менаџмент и културна политика: Поглед на транзиционе проблеме репертоарског позоришта, *Зборник ФДУ* 8–9 (2005): 414–415.

²⁹ Д. Муждека-Манџука, Нав. дело, 159.

ност ансамбла.³⁰

У том смислу, Ристић наводи да постоје у београдским ансамблима глумци који нису играли годинама, па чак и деценијама.³¹ Многи аутори виде решење у промени облика запошљавања, али, док се то не деси (а и питање исправности таквих предлога може бити предмет других разматрања), не говори се о томе на који начин решавати одавно присутан проблем неупослености и проблем попуњавања ансамбала новим глумцима. Ту ситуацију додатно усложњава Закон о раду, који отпуштање предвиђа само у строго дефинисаним оквирима, који у пракси скоро никада не бивају нарушени, па не постоји ни правни основ за такво поступање. Ипак, и овај закон предвиђа разне начине евалуације и санкционисања, који се такође у пракси ретко примењују.³²

Одговорност је подједнако на запосленим члановима ансамбла, којима је радна места обезбедила држава, али и на менаџерима; при томе и једни и други у дугогодишњој поставци односа у државним позориштима имају широк простор злоупотребе. Када су у питању намерне или несвесне погрешке, које на различите начине могу бити деструктивне, нека истраживања показују да на њима не само да се не учи, па се и не санкционишу, већ се, напротив, заташкавају. Овакве статистике су забрињавајуће, имајући у виду да се, на пример, за Народно позориште годишње издваја осам до девет милиона евра из буџета РС, од чега највећи део одлази на плате тих истих запослених.³³

Теорија Новог јавног менаџмента изнета је као предлог организације која би дала транспарентне квантитативне податке систематизоване тако да буду подложни једнаком тумачењу од стране свих актера у креирању јавне практичне политике. Овако представљени, били би база за развијање вишегодишњих позоришних стратегија, први пут заснованих на мерљивим

доказима. „Ефекти јавне практичне политике би били боље схваћени, а евентуалне промене би могле бити правовремено уочене“³⁴

Статистички подаци који би могли да покажу успешност менаџмента не прикупљају се јединственим системом за све или више институција, а такође нема ни јединствене контроле њихове обраде. Поред бројчаних података које управе позоришта истичу (број премијера, продатих карата, фестивала и награда), једино јавно доступно мерило успеха које разматра уметничке домете (који заправо треба да буду примарни) је позоришна критика. За пласирање критике задужени су медији, који су све мање заинтересовани за критику у правом смислу, већ су то пре прикази. Статистика, међутим, каже да се позоришни ствараоци не осврћу на позоришну критику као релевантан показатељ свог успеха, те је јавно не истичу, мада када говоре о решавању постојећих позоришних проблема, наглашавају очување уметничког квалитета и одбрану од естрадизације и комерцијализације уметности.³⁵

Очигледно је да постоји потреба за јасним правилима, по којима би свако полагао рачуне за свој рад и која не би остављала простора за слободна тумачења или злоупотребу. Две компоненте таквих правила су параметри и мониторинг. Оне би омогућиле да, и поред смена менаџмента, институција има континуирани и стабилан развој.³⁶

ТЕОРИЈЕ О ГЛУМЦИМА

Многи теоретичари глуме у примарне теме својих разматрања убрајају приступ глуми као креативном, а не интерпретаторском чину. Глумац својим присуством и сензибилитетом „транспонује максималан број јасних психофизичких и говорних сигнала да би имитација живог у имагинарном постала сугестивна

³⁰ Исто, 41.

³¹ Maja Ristić, Predlogom Zakona o pozorištu do novog organizacionog modela domaćeg teatra, *Zbornik FDU* 5 (2001): 94–95.

³² https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_radu.html

³³ Лазар Јованов, Детерминација модела организационе културе српских националних театара, *Зборник ФДУ* 17 (2009): 107–108.

³⁴ Милена Стефановић, Нови јавни менаџмент и позориште, *Зборник ФДУ* 24 (2013): 188.

³⁵ Исто, 191.

³⁶ Исто, 191–193.

као засебан облик живота³⁷. Он тако представља спону између писца, редитеља и публике.

У целој историји позоришта дешавала су се превирања око сврхе и задатка глумца и начина на који он ту сврху испуњава на сцени. У револуцији, нпр., коју Голдони покреће против комедије дел арте, сажета је комплексност глумачке уметности.³⁸ Голдони је желео да уведе фиксиран и научен текст са индивидуализованим ликовима и реалнијим ситуацијама, док су глумци комедије дел арте бранили стари начин своје игре у којој су ликови увек исти, али се текст импровизује, те га они тако стварају на сцени. Бранили су своју позицију аргументом да не желе да постану понављачи текста, већ да остану аутори. Много касније искристалисала се сложена средина између ова два становишта у оно што данас сматрамо глумачком уметношћу. Тежиште јесте померено на текст и, уз њега, на режију, али то глумцу никако не одузима стваралачки задатак на сцени, већ му само даје оквир и смер. О испуњавању таквог задатка говори већина теорија глуме, од Станиславског до данас.

Брехт од глумца тражи напуштање четвртог зида, тражи показивање уместо уживљавања (и глумца и публике) и тражи, што је најважније, да се у свакој одлуци лика види њена алтернатива. Тражи да глумчева игра истовремено садржи и све оно што лик ради и све оно што не ради (фиксирање поступка Не-Него).³⁹

Мејерхолд заговара стварање улоге од споља ка унутра и тврди да је сценско узбуђење условљено правилним коришћењем тела, а не техником уживљавања, коју глумац не може да контролише, јер постоји опасност од преплављености емоцијама. Да би глумац имао потпуну контролу при сваком извођењу, нужно је да влада биомехаником. То је предмет који „тежи да експерименталним путем установи законе сценског покрета и да на основу норми људског понашања створи вежбе за тренинг глумца“.⁴⁰

³⁷ Варја Ђукић, Умјетност односа, *Зборник ФДУ 2* (1998): 294.

³⁸ Florans Dipon, *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*, (Beograd: Clio, 2011), 52–56.

³⁹ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru*, (Beograd: Nolit, 1979), 130.

⁴⁰ Vsevolod E. Mejerholjd, *O pozorištu*, (Beograd: Nolit, 1976), 168–169.

Већ при првом сусрету са овим теоријама, јасно је да глумац институционалног ансамбла мора да располаже спектром вештина које ће га прилагодити свим различитим приступима глуми, с обзиром на то да сваки од великих теоретичара има међу редитељима своје присталице које његова писања и данас спроводе у дело.

Гавела анализира шта то глуму издваја од осталих сценских уметности, будући да су изражајна средства заједничка – глас с певањем, а покрет с балетом. Долази до закључка да је глума „mitspiel“ – активирање у гледаоцу свих психофизичких функција које су глумцу потребне да на сцени изговори неку реч или учини неки покрет. Гледалац, дакле, глумца не поима гледањем и слушањем, већ буђењем свих органских елемената активних и у глумцу у том тренутку. Разуме се, ово је идеална ситуација.⁴¹

Јевтовић сугерише да глумац мора да буде способан да игра различите ликове, у различитим режијама, за различиту публику, у различитим стиливима и жанровима, на различитим сценама, то јест да његова средства морају бити „развијена до нивоа који је неопходан да би се сваки задат садржај пројектовао до гледаоца“.⁴² У том смислу, истиче менталну стабилност, маштовитост, прилагодљивост и капацитет за емоционални доживљај, као и интересовање за друге људе и проицљивост у уочавању њихових психофизичких карактеристика. Етика је такође битан аспект анализе кандидата, те његов однос према колегама, публици и запосленима у позоришту. Затим одговорност глумца према извођењу онако како је планирано и дефинисано текстом, режијом и пробама. За тело глумца, осим пожељних развијених способности које имају и разни спортисти или балетски играчи, наглашава способност да изражава „индивидуалне импулсе и емотивне вибрације“.⁴³

Иако би требало да се разлика искристалише још током школовања, постоји немало примера да трема савладава глумца на сцени, преносећи непријатност

⁴¹ B. Gavela, Нав. дело, 19–24.

⁴² V. Jevtović, Нав. дело.

⁴³ V. Jevtović, Нав. дело.

и на публику. Такви глумци свакако не поседују материјала да дуго истрајавају у тој професији. Физичко и ментално здравље, и константан рад на свом инструменту, то јест на самом себи, јесте захтев који треба да се постави пред сваког кандидата. Наглашава се да глумац „мора умети да пева, да игра, да буде акробата, да буде комичар и трагичар. Он мора бити у доброј физичкој кондицији, да контролише своје тело, да има одличну меморију, да брзо мисли и реагује (...) да има јак, чист глас, добру говорну артикулацију и контролу дисања“.⁴⁴

ДИСКУСИЈА

Различите научне дисциплине нуде нам своје погледе на задати проблем. Ниједна од ових дисциплина, па чак ни теорија глуме, не бави се експлицитно запошљавањем глумаца, радним местом глумца и његовим описом посла у ансамблу. Међутим, како је глума сложена сценска уметност, која укључује у себе разне практичне, теоријске и филозофске аспекте, природно је и да се модел за „проверу“ нечије глуме креира на основу знања разних области.

За разлику од балетске или музичке уметности, за које аудиције садрже јасно одређене елементе, много мање подложне субјективним тумачењима, оне глумачке је неупоредиво теже и осмислити, а немоли спровести у дело. Такође, телесне вештине које поседују балетски играчи и гласовне могућности оперских певача углавном су довољне да их држе у сваком могућем будућем репертоару, док нико не може да предвиди какви ће захтеви бити стављени пред глумца у наредних неколико деценија његове позоришне каријере.

Ипак, све ове потешкоће не би требало да буду разлог да се не покуша да се модел такве објективне аудиције ипак осмисли, пошто институционална позоришта постоје, ансамбли и радна места у њима постоје, стално запослење глумца постоји.

Као најрелевантније издвојили смо теорије из шест области, у оквиру којих се издваја по неколико

тема, које заједно дају почетну представу о чему би све требало размишљати при осмишљавању модела. Филозофија покушава да растумачи природу и корене позоришне уметности, у које бисмо могли да сместимо глумца, као њеног носиоца. Социологија, заједно с њом, упућује нас на размишљање о формирању критеријума који немају везе с критеријумима публике, већ с професионалним мерилима. Конкретан пример могао би да буде запошљавање „звезда“. Такође, друштвени значај позоришта и, поново, глумца, као носиоца позоришног производа, предмет је социолошких, али и психолошких разматрања.

Заједничко поље интересовања које се провлачи кроз све поменуте научне дисциплине јесте питање мере. Филозофија и социологија то називају укусом, док психологија и уметничке теорије говоре о мери у оквиру самопроцене уметничког квалитета.

Психологија се, такође, задржава и на питању креативности и нуди начине за њено мерење, међутим, како глумачка теорија и пракса пружају обиље оваквих задатака, у психолошком приступу треба се фокусирати на тестирање реакција на ометајуће факторе за креативност. Затим, упутно је искористити и све расположиве методе тестирања личности, не само њеног креативног аспекта већ и интелектуално-социјално-емоционалног, па и оног потенцијално патолошког.

Теорије менаџмента враћају нас на лице које би требало да обједини све сараднике потребне у овом процесу и координише њихов рад, а на коме лежи коначна одлука, након пажљиве и детаљне анализе. Говоримо о менаџеру, тј. управнику позоришта. Све изнете теорије подсећају нас на одговорност менаџера и на потребу евалуације и његовог рада. Менаџмент пак приступа таленту као ресурсу и, за разлику од психологије, не бави се његовим пореклом и анализом, већ оптималном употребом тог ресурса.

Највише параметара за овакву аудицију ипак би дошло из глумачких теорија, које обилују практичним вежбама. Премда скоро све теорије, од којих смо изнели само део, имају одређену „идеолошку“ основу из које је та пракса проистекла. Оне заједно чине корпус из кога данашње позориште црпи своју инспира-

⁴⁴ Исто.

цију, те је неопходно подједнако им се посветити при формирању модела аудиције. Неке од њих укратко износе захтеве које постављају пред глумца, у оквиру ширих, позоришних разматрања, док неке говоре само о глумачкој вештини и њеном садржају, а дотичу се и личности глумца, залазећи у поље психологије.

Претходни теоријски преглед дао нам је почетни увид у елементе који би могли да сачињавају будућу аудицију за пријем глумца у стални радни однос у позоришном ансамблу. Таква аудиција, наравно, морала би да се разликује од оне за појединачан пројекат и по форми и по трајању. Након испуњења основних, административних услова, приступало би се једној по једној фази, уз учешће многих релевантних стручњака. Неки од њих би креирали програм, а неки би били задужени за евалуацију. Филозофи, социолози и психолози вишедневно би вршили своја тестирања и разговоре, а када би се испитале све релевантне особине, у каснијим фазама прешло би се на, такође вишедневне, практичне задатке и рад с позоришним практичарима. Цео процес догађао би се уз надзор и детаљно праћење менаџера позоришта.

Овако угрубо конципиран модел представља зачетак нечега што би, у већем обиму, могао да буде реално остварив пример аудиције. Одабране теорије представљају само део знања којим располажу поменуте науке и одакле је могуће црпети бескрајно много материјала за фино даље моделовање. Када буде завршен, тј. када се тај први корак направи, један од могућих ефеката могао би чак да буде и покушај његовог спровођења у пракси.

ЛИТЕРАТУРА

- Aleksander, Viktorija D. *Sociologija umetnosti*, Beograd: Clio, 2007.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, Cambridge: Harvard College and Routledge & Kegan Paul Ltd. 1996.
- Brecht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit, 1979.
- Gavela, Branko, *Glumac i kazalište*, Novi Sad: Sterijino pozorje 1967.
- Gagné, François: „Transforming gifts into talents: The DMGT as a developmental theory“, *High Ability Studies* 15(2) (2004).
- Divinjo, Žan, *Sociologija pozorišta*, Beograd: BIGZ, 1978.
- Diderot, Denis, „Paradoks o glumcu“ i drugi eseji, Beograd: Valera, 2006.
- Dipon, Florans, *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*, Beograd: Clio, 2011.
- Draker, Piter, *Moj pogled na menadžment*, Novi Sad: Adižes, 2006.
- Ђукић, Варја, „Умјетност односа“, *Зборник ФДУ 2* (1998).
- Ђукић-Дојчиновић, Весна, „Менаџмент и културна политика: Поглед на транзиционе проблеме репертоарског позоришта“, *Зборник ФДУ 8–9* (2005).
- Јевтовић, Владимир, *Узбудљиво позориште*, Београд: Јанус, 2001.
- Јованов, Лазар, „Детерминација модела организационе културе српских националних театарa“, *Зборник ФДУ 17* (2009).
- Jovanović, Petar, *Menadžment teorija i praksa*, Beograd: Grafolog, 2004.
- Klaić, Dragan, *Početi iznova*, Beograd: Clio, 2016.
- Mandić, Tijana, Ražić, Zorica, Kovačević, Ivana, Milović, Nataša, „Art menadžer – između umetnosti i biznisa“, *Zbornik FDU 8–9* (2005).
- Mejerholjd, Vsevolod E. *O pozorištu*, Beograd: Nolit, 1976.
- Муждека-Манцука, Данка, *Пројектна организација у позоришту*, Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2000.

- Nemanjić, Miloš, „Funkcije umetnosti i estetička potreba“, *Kultura* 11 (1970).
- Penezić, Nenad, Ivanišević, Andrea, Katić, Ivana, „Upravljanje talentima u savremenoj organizaciji“, *Poslovna ekonomija*, X/II (2017).
- Platon, Ijon, Beograd: Fedon, 2013.
- Ristić, Maja, „Predlogom Zakona o pozorištu do novog organizacionog modela domaćeg teatra“, *Zbornik FDU* 5 (2001).
- Стефановић, Милена, „Нови јавни менаџмент и позориште“, *Зборник ФДУ* 24 (2013).
- Collins, Jim, *Good to Great Why Some Companies Make the Leap... and Others Don't*, New York: Harper bussines, 2001.
- Чупић, Милутин Е. Сукновић, Милија М. *Одлучивање*, Београд: Факултет организационих наука, 2010.
- Škorc, Bojana, *Kreativnost u interakciji: psihologija stvaralaštva*, Beograd: Mostart, 2023.

Интернет-извори:

- <https://www.narodnopozeriste.rs/lat/interna-dokumenta> 31. 8. 2023.
- <https://pozoristeterazije.com/> 20. 9. 2024.
- <https://www.pozoristemladih.co.rs/poslovanje/akti> 20. 9. 2024.
- <http://www.narodnopozeristepirot.rs/dokumenta.php> 20. 9. 2024.
- <https://zoranradmilovic.rs/wp-content/uploads/2022/10/Podaci-o-zaposlenima.pdf> 20. 9. 2024.
- http://www.joakimvujic.com/images/o-nama/Pravilnik_o_organizaciji_i_sistematizaciji_KST 20. 9. 2024.
- <https://www.narodnopozeriste.rs/vesti/konkurs-audicija-za-prijem-u-radni-odnos-na-neodredjeno-vreme> 20. 9. 2024.
- <https://www.narodnopozeriste.rs/vesti/godisnja-audicija-za-balerine-baletske-igrace-u-baletu-narodnog-pozorista-u-beogradu> 20. 9. 2024.
- <https://www.narodnopozeriste.rs/vesti/rezultati-audicije-za-nove-clanova-hora-opere-narodnog-po-> [zorista](https://www.narodnopozeriste.rs/vesti/rezultati-audicije-za-nove-clanova-hora-opere-narodnog-pozorista) 20. 9. 2024.
- <https://www.snp.org.rs/27990/vesti/iz-baleta/> 20. 9. 2024.
- <https://www.snp.org.rs/28392/vesti/iz-opere/> 20. 9. 2024.
- https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_radu.html 31. 8. 2023.

Jelena Zablaćanski

ONE PERSPECTIVE ON THE METHOD OF SELECTING ACTORS FOR PERMANENT THEATER ENSEMBLES THEORETICAL FOUNDATION

Abstract: Institutional theaters in Serbia are based on the principle of ensembles, whose members are permanently employed artists. In ballet and opera, auditions are conducted, while for actors this is not the case. Since the legal position of all of these artists is the same, we see a paradox that should be addressed; in terms of drawing attention to the necessity of modeling the actors audition and proposing its form. With the awareness of the complexity of designing such an audition, we started collecting theoretical material that could serve as a basis. With an interdisciplinary approach and an analytical-descriptive method, we tried to find the elements the future model would consist of and analyzed the viewpoints from which each relevant discipline observes this problem. This is how we reached the goal of the work – a systematic presentation of selected theories and finding common factors among them, in the context of the acting profession. At the end, we presented the initial instructions towards the creation of the future practical model.

Key words: acting, audition, theater management, personnel selection, institutional theater.



Ансамбл представе *Дон Паскуале*, 1924.

ДОН ПАСКВАЛЕ – СТО ГОДИНА ОД БЕОГРАДСКЕ ПРАИЗВЕДБЕ

Сећање на једну давну премијеру

Стогодишњица београдске праизведбе прве опере Гаетана Доницетија која се нашла на репертоару нашег националног театра, *Дон Пасквале*, добар је повод да се сетимо овог давног извођења, али и да се расплете једна недоумица: до сада објављени репертоари као датум премијере наводе 12. новембар 1924, вероватно зато што је тако записано у Годишњаку Народног позоришта за сезону 1924/25, а како плакат премијере није сачуван, преписивање овог податка не чуди. Слободан Турлаков¹, међутим, као датум премијере наводи 18. новембар, што је тачан податак – тако најављују три београдска дневна листа, „Политика“ и „Време“, који следећег дана објављују приказ „синоћне“ премијере, а дан касније огласио се кратким освртом и критичар „Правде“².

Те вечери је ову, по многим мишљењима најбољу италијанску оперу буфа (после Росинијевог *Севилског берберина*) дириговао Ловро Матачић, представу је режирао Теофан Павловски, а сценограф и костимограф је био Владимир Жедрински. На сачуваном плакату трећег извођења (од 27. новембра) је писало: „Комична опера у три чина (пет слика) написао М. А.“ Занимљиво је да се као писац либрета ове опере у критикама и другим изворима из тог времена наводи Салваторе Камаран; у неким каснијим, али и скорашњим изворима стоји да је либретист Анђело Анети; на поменутом плакату су уместо имена и презимена писца либрета иницијали М. А. (Микело Акурси), што је био псеудоним Ђованија Руфинија – за кога су новија истраживања потврдила да је написао текст за ову Доницетијеву верзију *Дон Пасквале*. У насловној улози је наступио Александар Туцаковић, Доктора Малатесту је тумачио Рудолф Ертл, Дон Пасквалеовог нећака Ернеста је играо Живојин Томић, млада удовица Норина је била Неонила Волевач, а Нотар – Василиј Шумски.

Јелица Стевановић
Музеј позоришне уметности
Србије
jelica.stev@gmail.com

Информативни прилог
Примљено: 1. 11. 2024.
Прихваћено: 2. 12. 2024.

¹ Слободан Турлаков, *Историја опере и балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, Књ. 1, (Београд: Чигоја штампа, 2005), 167.

² Станислав Винавер, „Дон Пасквале“, *Време*, 19. 11. 1924.

В. Н., „Дон Пасквале“, *Политика*, 19. 11. 1924.

Д(ушан) Кр(унић), „Дон Пасквале. Премијера“, *Правда*, 20. 11. 1924.

НАРОДНО  ПОЗОРИШТЕ

у БЕОГРАДУ

1924

Вечерња представа 87

у Новој Згради

У ЧЕТВРТАК, 27. НОВЕМБРА

(3. пут)

ДОН ПАСКВАЛЕ

Комична опера у три чина (пет слика)
Написао М. А. Музика од Г. Доњичетија
Диригент г. Л. Матачић Редитељ г. Т. Павловски.

ЛИЦА:
Дон Пасквале, стари нежења г. Тушаковић
Доктор Малатеста, лекар и пријатељ
Дон Пасквала г. Ертл
Ернесто, нећак Дон Пасквала г. Томић
Норина, млада удовица г-ђа Волевач
Нотар г. Шумски
Мајордом, слуге и слушањке и т. д.

Декор и костими од г. В. Жедринског.

Између I. и II. слике нема паузе
између II. и III., III. и IV. мала и између IV. и V. већа пауза

Цене места:
У партеру: Ложа 300 дин. Фотеље I реда 65. Фотеље II реда 60 дин. Седишта 50 дин.
I галерија: Ложа 300 дин. Фотеље у балк. 65. Фотеље I реда 55. Фотеље II р. 50 дин.
II галерија: Ложа 200 дин. Фотеље у балк. 50. Седиште I р. 37. Седишта II р. 25 дин.
III галерија: Балкон 25 дин. Седишта 16 дин. Стајалие 11 дин. — Задња Галерија 11 дин.

Повластице важе

Почетак у 8 часова у вече

„ПЛАНЕТА“ Штампарија, цинкографија и књиговешница
Срет. Нл. Обадковића - Косајска 17. Тел. 6-61

Критика је била веома задовољна овим репертоарским потезом, а и општи утисак после премијере је био веома позитиван. Оштро око Станислава Винавера најпре је регистровало временско и стилско измештање опере из рококоа у ренесансу. У причи се апострофирају молијеровски „сладоstrasни смешан“ старац који на силу хоће да буде младожења, лукавости љубавног пара које потичу из комедије дел арте, а нарочито смењивање сцена „незлюбиве, готово пастирске идиле са хитром градацијом спретних везова“. Насупрот оваквом ткиву, текстуалном, драматуршком и музичком, сцена и костим су дали једноставност ренесанских мотива. Винавер овакву концепцију оправдава и подржава. Пре свега, „марки-

зе, перике, пасторале, животна мудрост на деликатне дозе – испадају у нашој крепкој и узрујаној средини без свакога убедљивог смисла“, а осим тога, *Дон Пасквале*, „у свом родном декору испада скучен, сладуњав и натегнут, а његове су руже ипак лако и сетно увеле“. Иако је стил ренесансе у директној супротности са украсима претрпаном музиком, редитељ и сценограф су овим занимљивим контрастом комад приближили нашој публици, а да нису наштетили ни причи, ни музици. Слично сматра и Крунић. Наравно, нису сви критичари били истог мишљења – рецензент „Политике“ би више волео да су се аутори „држали старе традиције“.

Поред овога, за декоре талентованог Жединског Винавер бележи да су „хармонични, свежи и ванредно духовити“, а режија Павловског „пажљива, ведро, без пропуштања и једне ситнице – нешто мало тешка“.

Певању Александра Туцаковића у улози Дон Пасквалеа само Винавер упућује умерен комплимент: „налазио подршке у оркестру, његови су ефекти нарастали из музике“, док друга двојица оцењују да је улогу глумачки донео веома успешно и хуморно, али не и певачки, јер „тежина и нееластичност његова гласа тешко може да савлада све финесе“ (В. Н.), те „вокално ни у једном тренутку није био угодан“ (Крунић).

Насупрот њему, Неонила Волевач је „у певању изванредна и танана до најтананије нијансе, но у глумској интерпретацији требало јој је више живости и оштријег пркоса“, по Крунићевом мишљењу. Са овим се у основи слаже и Винавер, који оцењује да је гђа Волевач „гласовно савршена до најфиније нотице, дала је чипку вокалну – бачену раскошно преко строжијих и тамнијих бисера звонке музике“, али да је њеној улози мањкало хитрог каћиперства у покретима. Критичар „Политике“ пак сматра да је њена Норина била „фина и отмена, и знала да са љупком, веселом и ведром, детинском кокетијом вуче старца за нос. Свим колоратурним украсима у каватини могла је подати праву лепршаву лакоћу“.

Рудолф Ертл није успео да дочара лик Доктора Малатесте. Глумачки сув и крут, није успео да унесе у овај лик ни хумор, ни лукавост, ни досетљивост. Винавер бележи да је ову улогу играо „гломазно и веристич-

ки, и био је отприлике неки мрачни и демонски, и то лажно, злочини човек који се смеје“. Његове вокалне способности су поделиле критичаре: за Винавера је био „гласовно недовољан“ за захтеве ове улоге, док рецензент „Политике“ сматра да је успео „верно дати праве староиталијанске фразе, за које је његов леп баритон предестинован“.

У улози младог Ернеста Живојин Томић је био „необично дискретан“ и добро се сналазио до последњег чина, и „отпевао фино и нежно серенаду, али очито је због индиспозиције затајио у дуету“ (В. Н.). По Винаверу, Томић је био „свеж“ у првом чину, „топао“ у другом, али није успео да распореди снаге, није играо „филигрански, рококоски“ већ је играо „веристички, пуним гласом, пуним током и хуком и сломио се, што је неминовно морало доћи“. Крунић једноставно закључује – „претрпео је потпун пораз“.

Апсолутна звезда вечери, међутим, био је диригент, млади Ловро Матачић. Крунић истиче његов таленат, рецензент „Политике“ додаје како „суверено савладава партитуру, и има у власти цео ансамбл“, а лирски расположен Станислав Винавер кличе: „млад, свеж, на махове рококо китњаст, у моментима полетно широк италијанским једним ведрим заносом, диригент г. Матачић прелазио је из чипке рококоа у стварнију и снажнију лепоту искрене ренесансе. То дражесно осцилирање диригента, једним дивним нагоном, између спољњег и унутрашњег стила музике, давало је право час декору, час оним трилерским љупкостима које знамо са других позорница.“ И узбуђено закључује: „Ансамбли одлични. Тријумфатор вечера: г. Матачић, данас изврстан диригент, за коју годину велики диригент.“

Крунић целокупни утисак представе оцењује као „нешто млак“, док се приказ у „Политици“ завршава опаском да је публика представу примила са интересовањем и одобравањем, те предвиђањем дугог сценског трајања. Па ипак, представа је одиграна још свега пет пута у тој сезони (уз две измене у подели: Јосип Ријавец је гостовао у улози Ернеста, а улогу Норине је певала и Софија Драусаљ³), и потом се угасила.

³ Турлаков, исто.



Живојин Томић (Ернесто) и Неонила Вољевач (Норина)

После Другог светског рата *Дон Пасквале* је на сцену Народног позоришта у Београду постављан три пута. Премијера у режији Јосипа Кулунџића била је 18. октобра 1947, дириговао је Предраг Милошевић, који је и превео либрето, сценограф је био Станислав Саша Беложански, костими су урађени према нацртима Милице Бабић Јовановић. Улоге су тумачили: Жарко Цвејић (Дон Пасквале), Станоје Јанковић (Малатеста), Никола Јанчић (Ернесто), Нада Штерле (Норина) и Живојин Милосављевић (Бележник). Ова поставка одржала се на репертоару до 1965. године. Следећи пут, ова опера је имала премијеру на Сцени на Тргу 1. фебруара 1979, под диригентском палицом маистра Николаја Жличара, у режији Дејана Миладиновића, сценографији Милете Лесковца и костимима Љиљане Драговић. Певан је исти превод Предрага Милошевића. Александар Веселиновић је наступио

у насловној роли, Слободан Станковић у улози Доктора Малатесте, Предраг Протић у тенорској улози Ернеста, Гордана Јевтовић је била Норина, а у овој режијској поставци три нотара су играли Вера Милчић, Слободан Симић и Ђорђија Бошковић. Представа је до краја сезоне одиграна једанаест пута, од тога шест пута на гостовањима у Костолцу, Шапцу, Ужицу, Нишу, Ваљево и Чачку. То је био крај сценског живота ове поставке. Најзад, 12. априла 2008. *Дон Пасквале* је поново на сцени Народног позоришта у Београду. Премијеру је дириговао гост Алесандро Санђорђи, а потом Зорица Митев Војновић. Представа је режирао Саша Габрић, сценограф је био Борис Максимовић,

костимограф Марина Меденица, кореограф Исидора Станишић. Представа су у алтернацијама спремали: Драгољуб Бајић и Вук Матић (Дон Пасквале), Владимир Андрић и Предраг Милановић (Доктор Малатеста), Дејан Максимовић и Љубомир Поповић (Ернесто), Софија Пижурица, Драгана Томић, Иванка Раковић и Габријела Убавић (Норина), Свето Кастратовић и Небојша Бабић (Нотар), Владимир Јовановић (Трубач), уз учешће чланова Балета и Ансамбла „Вагабундо“. Представа се, с паузама, задржала на репертоару до 2017/18. и одиграна је, увек пред пуним гледалиштем, 15 пута на матичној сцени и једном на гостовању у Нишу⁴.

⁴ Подаци за извођења после Другог светског рата: плакати и програми Народног позоришта у Београду.

Наташа Трипни

РАЗНОВРСНИ СПЕКТАР ПОЗОРИШНОГ ИСКУСТВА НА 58. БИТЕФУ

58. БИТЕФ

С тављајући представу из малог независног хрватског позоришта поред легендарног француског театра Комеди франсез, 58. БИТЕФ је приказао остварења разноврсних уметничких форми. Селектор Никита Миливојевић и коселекторке фестивала Ксенија Ђуровић и Тијана Грумић саставили су програм који је обухватио читав спектар позоришног искуства што укључује документарни театар, савремени плес, перформанс предавање и соло наступе.

Званично, фестивал је отворило *Мекшање*, хипнотишући, минималистички плесни комад кореографа Христоса Пападопулоса у продукцији Денс он ансамбл из Берлина. Изводе га плесачи старији од четрдесет година а кореографија се углавном састоји од једноставних покрета који се понављају. Ситни гестови еволуирају током представе док се плесачи групишу на различите начине. Иако наступ није нарочито узбудљив, не може се занемарити његов очаравајући ефекат.

Хекуба, не Хекуба ново је остварење Тијага Родригеша настало у Комеди франсезу. Оно представља мешавину сцена из Еурипидове античке трагедије, у којој жена тражи освету након смрти свог сина, са савременом причом, инспирисаном догађајима из стварног живота о сукобу мајке с државом која је на лош начин третирала њено аутистично дете. Комад је премијерно изведен у Авињону, где је Родригеш уметнички директор, у каменолому на отвореном, док је у Београду одигран у Народном позоришту. У представи група глумаца припрема продукцију *Хекубе*, али је њихова главна глумица Надија растројена открићем да су њеног сина Отиса малтретирали у установи за децу с посебним потребама. Родригешова представа је елегантно компонована и изведена, а њен најупечатљивији аспект је

Наташа Трипни
(Natasha Tripney)
Београдски интернационални
театарски фестивал
natasha.tripney@googlemail.
com

Стручна критика
Примљено: 13. 11. 2024.
Прихваћено: 3. 12. 2024.



Сексуално васпитање II (фото: Јелена Јанковић)

наступ француске глумице Елсе Лепоивре у улози Надије. С ненадмашном топлином и осећајем за нијансе, она преноси осећања унутрашњег сукоба, истовремено приказујући и огромну љубав према свом сину.

Сексуално васпитање II: Борба део је већег петоделног извођачког пројекта из Словеније у копродукцији Нове поште (Словенско младинско гледалишче, Маска Љубљана) и Места женск, а у режији Тјаше Чрнигој. Бави се различитим проблемима који се тичу женског задовољства у сексу, као и женским репродуктивним правима. У сегменту приказаном на БИТЕФ-у комбинују се документарни материјал и резултати детективског истраживања архива како би се представила прича о политичарки Види Томшић и гинекологу Франку Новаку Луки, брачном пару који се борио за то да женама буду доступна контрацептивна средства и могућност абортуса. Представа се изводи на различитим местима Битеф театра. Након почетка испред зграде, публика се упућује до бифеа, а затим до главне сале. Хрватске глумице Сенди Бакотић и Ванда Велагић материјал презентују привлачно и

допадљиво, док расправљају о југословенској послератној епидемији илегалних побачаја, физичким и емоционалним последицама које су жене претрпеле, те корацима предузетим ка решавању проблема тако што би се контрацепција учинила доступнијом. Прича се обликује кроз архивску потрагу за аутентичном дијафрагмом југословенске производње, а с намером да се на светло дана изнесе овај непознати део историје. Такође, представа не занемарује улогу мушког насиља у мноштву нежељених трудноћа.

То је била тек прва представа на фестивалу у којој се могао чути детаљан, али застарео анатомски опис клиториса и његове функције, чиме је истакнут пораст свести о женском сексуалном задовољству. У соло перформанс-предавању драматуршкиња и списатељице Јасна Жмак, *this is my truth, tell me yours*, зауставиће своју представу како би едукативним и радосним чином показала скицу унутрашње структуре клиториса.

У паметној и забавној представи с којом можемо да се повежемо, Жмакова дебитује као глумица. По-



This is my truth, tell me yours (фото: Јелена Јанковић)

чиње тиме што објашњава колико је излазак на сцену чини нервозном, па проналази начине да избегне суочавање с публиком и рукама покрива лице или се сакрива испод ћебета. Упркос томе, њен наступ делује веома самоуверено и одважно док вешто балансира промене између хумора – представа је често пресмешна – и нечега далеко озбиљнијег. Основна прича је заснована на истинитом догађају из њеног живота – невољном учешћу у представи словеначког глумца Марка Мандића. Током једног извођења из аудиторијума је позвао младу Јасну Жмак да на њега пуца из пиштоља. Гласноћа пуцња код ње је изазвала тинитус, стање од кога и данас болује. Тим инцидентом она покреће разговор о условима рада, односима моћи и родним улогама на позоришној сцени региона и шире. Врло спретно осветљава замршене међуодносе личног и политичког. На неки начин то је најједноставнија представа из селекције, али по свом тематском опсегу, у својој искрености, уз велику одлучност и непоколебљиви начин на који је креирана, пружа највеће задовољство.

Словеначки редитељи заступљени су у значајној мери на 58. БИТЕФ-у. Поред представе Тјаше Чрнигој, изведена је *Будућност* Жиге Дивјака у копродукцији Београдског драмског позоришта и Местног гледалишча љубљанског. Представа се бави еколошком темом, што је чест случај у Дивјаковом раду. Сцена је прекривена песком, где се у готово невербалном извођењу низа скичева истиче утицај људског отпада на животну средину, посебно на морски живот. Иако је добронамерна у својој поруци, представи недостатаје драматуршка оштрина по којој је Дивјак познат, при чему треба истаћи и несклад који изазива разбацивање пластичних и других јефтиних производа по сцени, чак и ако они служе да се истакне еколошка поента.

Пукотину у продукцији Местног гледалишча Љубљанског поставио је млади словеначки редитељ Јан Крмељ, награђен за најбољу режију на овогодишњем Борштниковом сусрету у Марибору. У питању је инсценација драме познате британске списатељице чије је име сакривено псеудонимом,



Антигона (фото: Јелена Јанковић)

како то налаже текст, а име које је у овом случају употребљено је Роуз Селави. Такав поступак у складу је с темом надзора, завере, дезинформација и параноје која се текстом покреће. Опонашањем документарне технике, представа говори о изолацији младог пара током пандемије. Њих двоје се толико уплићу у теорије завере да постају убеђени у то да их неко снима и прати. Крмељ то приказује у жанру трилера, стварајући атмосферу напетости коју наглашава готово сталном употребом видеа. Део хумора из текстуалног предлошка жртвован је да би се успоставила озбиљна репресивна атмосфера. Наступи Диане Коленц и Јернеја Гашперина на импресиван начин приказују динамику моћи између младог пара.

Још једна представа специфичне форме је *Правићемо нешто о рату, роду и слободи, зваће се: Шта би рекла Челси мени*. Представа Ирене Ристић и Ђорђа Живадиновића Гргура као основни материјал користи низ интервјуа са грађанима Србије о америчкој узбуњивачици Челси Менинг. Показаће се да је основни циљ ове представе полемичког каракте-

ра заправо утисак јавности о особи која је постала позната по ширењу и дељењу информација, да би затим сама постала информација и предмет јавне полемике. Предавање-перформанс одржан је у Галерији Подроом. Испрва, публика је позвана да погледа сто пун предмета – књиге, цитати и макете – а затим је требало да изабере да ли ће седети у једном делу простора који је предвиђен за активно учешће читањем датих текстова или играњем игара, или ће се сместити у одељак иза паравана и учествовати у перформансу путем надзора и слушања. Иако је концептуално слојевита, на моменте ова представа више личи на академску вежбу него на узбудљив позоришни чин.

Сасвим супротан ефекат пружа *Палмасола – затворско село*, које спаја промене извођачког простора са документарним материјалом на живописан и опипљив начин. Представа је одиграна у индустријском комплексу Циглане (Клуба љубитеља тешке индустрије). Швајцарски редитељ Кристоф Фрик са својом трупом КЛАРА Театерпродукционен уз подршку Сан-



Трилогија *Снага кучке* – I поглавље: *Невеста и Лаку ноћ, Пепељуго* (фото: Christophe Raynaud de Lage)

та Круз де ла Сијера из Боливије, представу заснива на истраживању онога што се редовно описује као „најозлоглашенији затвор на свету“, Палмасоли у Санта Крузу у Боливији. Фрик је први уметник којем је допуштен приступ Палмасоли. Из других разговора са затвореницима настала је представа сачињена од многобројних прича коју изводе један швајцарски глумац и три боливијска извођача. Као што је то случај са *Сексуалним образовањем II: Борба*, наступ почиње на пољу где слушамо о швајцарској нарко-мули Клаусу који ће бити ухапшен са неколико прогутаних кондома пуних дроге. Он завршава у Палмасоли, где затиче једну врсту хиперкапиталистичке заједнице у којој све има своју цену, а затвореници са највише новца уживају највећи комфор. То је брутално окружење и представа се труди да је што верније прикаже борбама глумаца на прашњавом поду и њиховим кретањем међу публиком, стално је приморавајући на покрет чиме ствара претеће осећање нелагодности и напетости. Последњи део одвија се у огромном простору депоа где публика стоји око ивица, док у централном

делу, на гомили шута, извођачи говоре о дану из 2018. када је седам затвореника убијено, а бројни људи рањени током масовне полицијске акције. Импазонтно велики простор, иако визуелно спектакуларан, отежавао је праћење приче нарочито за оне који су се ослањали на слабо видљиву пројекцију превода.

Занимљиво је поређење *Палмасоле* са представом *Антигона* у *Амазону*, швајцарског редитеља Мило Рауа, која је делом снимљена у сарадњи с бразилским МСТ (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), највећим (земљо)радничким покретом без власништва над земљом. Представа је фокусирана око Рауове реконструкције масакра из 1996. када је војна полиција убила 19 припадника МСТ-а на Трансамазонском ауто-путу. Рау је снимио групу глумаца и активиста, укључујући и преживеле масакра, за време њихове блокаде ауто-пута на годишњици убиства када су извели живописне сцене пуцњава.

Ти видео-записи уоквирују покушај инсценације Софоклове *Антигоне*, спајањем снимака из Бразила с позоришним наступом глумаца из белгијског

НТГента, Фредерика Арахуа, Саре де Бошер, Арнеа де Тремериа и музичара Пабла Каселе. Бразилска домородачка глумица Сара Кеј првобитно је требало да тумачи лик Антигоне, али је током процеса одлучила да не напушта Бразил. Представа успоставља технички софистицирану комуникацију живог извођења с видео-материјалом уз вешто одрађену кореографију. Ипак, покушај да се на сцену постави *Антигона* одвлачи пажњу и разблажује оно што се чини као фасцинантнији део садржаја, па представа у целини не оставља нарочит утисак. Моменат када је на снимку чланица МСТ-а мирно ступила у интеракцију с полицијом која је дошла да разбије протест-перформанс у Бразилу, буди више радозналости и узбуђења од фламанских глумаца који испитују сопствени привилеговани положај. То је такође вредно пажње, али ипак смешта европску причу у средиште. Због тога представа не успева да испуни обећање концепта. Томе треба додати и чињеницу да су у програму биле представе у режији швајцарских редитеља који говоре о искуствима из Јужне Америке. Иако су обе продукције резултат колаборације с локалним уметницима и становништвом, не може се занемарити то да су ипак предвођене белцима из Европе.

Фестивал је закључила бразилска уметница Каролина Бјанки с представом *Трилогија Снага кучке – I поглавље: Невеста и Лаку ноћ, Пенелуго*, која спаја елементе перформанса и плеса. Продукција је стекла контроверзну репутацију јер Бјанки на почетку конзумира наркотик због кога ће у једном тренутку утонати у сан. Ослањајући се на лично искуство, да ју је неко дрогирао и потом силовао, ова представа покреће тему насиља и злостављања, злочинима које су мушкарци починили над женама. Након што је узела дрогу, Бјанки започиње предавање усредсређено

на италијанску уметницу Пипа Баку, која је у оквиру перформанса *Невесте на турнеји* стопирала преко Балкана до Јерусалима, носећи венчаницу, а што се окончало тиме да је у Турској била силована и убијена. Бјанки говори о Бакиној уметности и смрти, као и о уметности и смрти других жена, док се у неком моменту не попне на сто где ће заспати. Други део представе развија се око њеног несвесног тела. Плесна трупа трансформише сцену у злокобни простор препун гробова. Тиме почиње део наступа који одаје утисак губитка контроле и фокуса чиме се наглашава одсуство Бјанки, иако њено тело лежи на душеку на сцени. Упркос томе што се у другој половини успављује замах представе, целокупан перформанс задржава упечатљиву и жестоку енергију усмерену ка критици културе унутар које се и даље често величају мушкарци након бруталног злостављања жена.

Овогодишњи жири, у чијем саставу смо били Марине Ман, француска позоришна уметница, затим глумице Јелена Ступљанин и Тихана Лазовић, те писац и драматург Димитрије Коканов и ја, доделио је Гран-при „Мира Траиловић“ Јасни Жмак, за њен соло наступ *this is my truth, tell me yours*. У образложењу смо истакли да нас је очарала мешавином нежности и отворености, као и начином на који је критички говорила о „традиционалним патријархалним и капиталистичким ограничењима у пракси извођачких уметности“. Специјалну награду „Јован Ћирилов“ равноправно деле *Сексуално васпитање II: Борба* у режији Тјаше Чрнигој и *Трилогија Снага кучке – I поглавље: Невеста и Лаку ноћ, Пенелуго*, Каролине Бјанки. Награде одају признање целокупном спектру радова са овогодишњег фестивала, а поврх свега славе и афирмишу дела независне уметничке сцене.

СЕЋАЊЕ НА МОМЧИЛА КОВАЧЕВИЋА (1949—2024)



МОМЧИЛО КОВАЧЕВИЋ

Драмски писац и сценариста Момчило Ковачевић (Леон Ковке) рођен је 13. марта 1949. године у Београду. Дипломирао је драматургију на Факултету драмских уметности у Београду (генерација 1977/78–1981/82). Био је члан Удружења филмских уметника од 1982, члан Удружења драмских писаца Србије од 2000. и његов секретар (2000–2013), као и уредник и главни уредник едиције „Савремена српска драма“ у издању истог удружења (од 10. до 50. књиге, 2000–2013).

У Музеј позоришне уметности Србије долази августа 2000. на место уредника програма и пи-ара, да би од 1. јануара 2013. био вршилац дужности директора а потом и директор све до одласка у пензију, 8. априла 2021. године.

Изведене драме: *Подземаљци* (Позориште „Пуж“, 1990), *Супер клиња* (Позориште „Пуж“, 1993), *Црвенкапа* (Позориште „Пуж“, 1994), *Коцкица* (Позориште „Пуж“, 1996), *Интимно – Виктимолошка прича* (Театар „Модерна гаража“, 2001; КПГТ „Шећерана“ 2012), *Немирко и свемирко* (Позориште „Пуж“, Народно позориште Сомбор, 2004).

Објављене драме: *Ритуал згуснутог ваздуха* (Савремена српска драма, књ. 10, 2000), *Клепсида* (Савремена српска драма, књ. 11, 2001), *Министарка воли кнедле* (Савремена српска драма, књ. 13, 2002), *Шећерна водица* (Савремена српска драма, књ. 14, 2002), *Бебин доручак* (Савремена српска драма, књ. 23, 2005), *Шест драма* (едиција „Изабране драме“, Удружење драмских писаца Србије, 2008).

Сценарија за реализоване дугометражне игране филмове: *Позоришна веза* (1980), *Шећерна водица* (1983), *Дебели и мршави* (1985), *Шмекер* (1986), *Мајстор и Шампита* (1986).

Аутор је сценарија и за десетак краткометражних играних филмова, од којих је *Случај Богољуба Савковића – ливца* освојио највише домаћих и међународних награда и признања.

ТВ сценарији: 147 епизода играно-документарне серије са најдужим континуитетом снимања и емитовања – *Коцка, коцка, коцкица*, као и *Моћ језика*, *Чик погоди* и др.; укупно више од 300 емисија.

Награде: „Бранислав Нушић“ – за најбољи драмски текст (2001), „Златни беоцуг“ – за трајни допринос култури Београда (2005).

ДРАМСКИ ПОСЛОВИ ЛЕОНА КОВКЕТА

*Записано за Ковкетова живота, 2008. године**

Једно од значајних списатељских имена у савременој српској драми припада мање познатом Момчилу Ковачевићу, а изразито присутном Леону Ковкету. Реч је, како видимо, о *homo duplex*; одабравши јавно име којим ће потписивати и потписати неколико стотина сценарија за ТВ Београд и десетак позоришних драма и филмских сценарија, Леон Ковке ће се лагодно башкарити иза звучног псеудонима, док ће Момчило Ковачевић проводити своје драматуршке дане у сенци познатог писца и сценаристе. Поделом послова и обавеза задовољни су, дакако, и Ковке и Ковачевић, а њихова узајамна толеранција пружа образац како се може остварити у животу противречност истога.

До ове животне и списатељске мудрости Ковке и Ковачевић доспели су, како то бива, пишући драме по сопственом науму, а сценарија по наруџбини. Отуда је драмски свет Леона Ковкета (и Ковачевића, у даљем тексту само Ковкета) жанровски дисперзиван и у широком луку захвата различита подручја, од психолошког трилера, преко водвиља и интимистичке драме до комада за децу у облику савремене бајке. За Ковкета не важи овештала крилатица „да писац увек пише једну исту драму“; овај писац увек пише другу и другачију драму, али његов драмски проседе, његов драмски рукопис је препознатљив и особен, што је карактеристика његове индивидуалности и посебности у савременој српској драмској књижевности.

Леон Ковке је писац *лаке руке*. Ковке се као аутор не мучи комбинујући збивања с мотивацијом поступака својих драмских јунака. Код овог аутора догађаји се нижу природним путем – и када је реч о реалистичком или натуралистичком виђењу моралног питања које представља окосницу драме – чиме се одликују не само добри „техничари“ већ и самосвојни писци који су изградили аутономни драмски свет. Тај Ковкетов природан пут развоја драмског текста састоји се, најчешће, из чврсто изграђеног, исплетеног и каузално одређеног система односа између драмских јунака. Ковке је добро савладао и у пракси применио лекцију из Аристотелове поетике – „Конститутивни елементи трагедије“; ослањајући се, дакле, на поуке учитеља из Стагире, Леон Ковке изграђује сиже сваког свог позоришног комада убедљиво и психолошки засновано, обезбеђујући пуни развој карактера

* Текст је првобитно објављен у књизи *Леон Ковке, Шест драма*, у издању Удружења драмских писаца Србије, 2008.

својих *dramatis personae*. Ковкетови драмски ликови нису статични, нити су пак њихове распре сачињене већим делом из испразне реторике која је – код мање даровитих писаца – само компензација за одсуство драмских ситуација. Код овога писца *лаке руке* односи међу драмским јунацима се постепено, па онда нагло узбуркавају, узвитлавају, доводе до жестоких сукоба; Ковке се не либи да добро забибери и запапри сукобе, не устеже се јаким речима и псовки, његови поједини драмски ликови с великим задовољством псују и богораде у исти мах, што је – како знамо – једна од одлика менталитета. Другачије речено, Леон Ковке се не устручава да појача и пренагласи, подвуче и потцрта, није скрупулозан и не тежи да дискретним путем води своје драмске ликове до сазнања и (врло често) трагичног краја. Ако је већ речено да је лексика његових јунака богата и живописна онолико колико јој то скатолошки речник омогућава, треба истаћи и другу врлину драмског језика – тананост и прецизност – када је то примерено и потребно. Тиме се жели рећи да је Леон Ковке на нивоу језика прагматично повезао и уједначио колоквијални језик улице и тинејџера са софистицираним језиком интелигената и сензибилних жена, пре свега. Ковке се не плаши да доведе до крајности и пренапрегнутости, до пуцања све комуникацијске шавове којима су, чврсто или лабаво, повезани његови драмски јунаци. Њихово узајамно неразумевanje не проистиче отуда што говоре истим језиком, већ стога што су им интереси опречни; језиком се само заодевају или маскирају оне чињенице или истине које су непријатне по неко драмско лице, чиме списатељ остварује важну слојевитост исказа, те прикривања неумитности која је изнад личних, односно појединачних настојања.

Жанровска разноврсност позоришних комада које пише Леон Ковке показује његову спремност да се опроба у сасвим различитим, па и супротстављеним жанровима. Осим спремности, Ковке показује и успешност, што сведочи о његовом студиозном приступу примени теорије жанрова у списатељској пракси. Избором одређеног жанра, Леон Ковке се опредељује и за начин презентације идеје позоришног комада, а тиме проблематизује и низ моралних, психолошких и

других питања која се појављују у драмском тексту.

Извесну неочекиваност драмама Леона Ковкета даје његова посвећеност психолошкој анализи његових драмских јунакиња. Ако изузмемо драму *Бебин до ручак*, видећемо да су у Ковкетовим драмама драмске јунакиње носиоци не само радње већ и збира идеја. У савременој српској драматургији мало је писаца који су толику пажњу посветили женама. Овде није реч само о главним ликовима него и о епизодним, а ефектно написаним женским улогама. Отуда се неминовно намеће закључак да је Леон Ковке – као део свог списатељског програма – истраживао начине размишљања и понашања жена у кризним ситуацијама, разложно верујући да је њихов приступ животу сложенији, вишеслојнији и емоционално обоженији од приступа мушкараца, будући да драмске јунаке ка циљу превасходно води воља, односно настојање да се по сваку цену оствари одређени наум, док жене, то показује Ковке, до циља долазе околним и зато компликованијим и захтевнијим путем, а њихова моћ процене задатих околности и препрека које треба савладати не почива увек на логичким премисама, већ је често заснована на интуицији и прикривеној емоцији. Због тога Леон Ковке у средиште драмског збивања ставља жену која је у процепу између жеља за самоостварењем и немогућности да то учини, и тиме обезбеђује својим драмским текстовима и један облик ирационалности, па и алогичности.

У томе погледу узорна је драма *Виктимолошка прича*, настала као реплика на *Зоолошку причу* Едварда Олбија. Ако виктимологију дефинишемо као науку која проучава особе и групе које су постале жртве криминала, рата, верских, расних или политичких прогона, онда ће нам се наслов драме учинити неприкладним. Међутим, Леон Ковке добро зна да ниједна дефиниција не може да обухвати све појавне облике проблема, па се отуда овај наслов његовог комада шире узевши може прихватити као одговарајућа крилатица којом се обухватају све жртве насилништва које друштво спроводи над појединцем, прикривено или отворено. Код Олбија, у драми писаној пре пола века, Питер и Џери су жртве система који је обезличио и отуђио људе. Код Ковкета Маја и Ненси су жртве

друштва које је изгубило све моралне норме, али и више од тога, које је изгубило потребу за постојањем етичких корелатива. Када нема морала – парафразирајмо Достојевског – све је допуштено; морални кодекси омогућавају успостављање одређених правила понашања, а на поштовању тих правила заснивају се принципи функционисања друштвене заједнице. За разлику од Олбија, чија се драма дешава у парку, Ковке јунакиње смешта у затворен простор, модни butik, чиме нам додатно сугерише да су Маја и Ненси већ у некој врсти резервата, кавеза за љубавнице или милоснице, што ће рећи за сексуалне објекте. То је заједнички именитељ за обе девојке који их доводи до губљења самопоштовања. Да ли постоји или не начин да Ненси не буде зависна од свог „ментора“, да ли има изгледа да Маја, утонула у очај, нађе пут до изласка из животног тунела? За Мају је касно, јер је свесно отишла с ону страну свега; за Ненси можда има наде када прође путем кајања и очишћења.

Комад *Ритуал згуснутог ваздуха* писан је с намером да докаже како је могућно начинити психолошку драму са четири сценска лица и три љубавна троугла. Реч је о породичном миљеу у којем значајне задатке обављају двојица породичних пријатеља, пре свега као љубавници Селене Исакович, а један од њих, Јован, и као љубавник Селениног мужа Бранка. Јованов арилизам налази подстицајну силу у еротским нагонима, а његов праузор – младог провинцијалца, растињаковских амбиција, у улози пастува, можемо наћи у роману данас већ нажалост заборављеног Љубише Јоцића *И с тобом сама*, па је отуда Леон Ковке имао олакшан посао, да уведени модел књижевног и драмског јунака прикаже у савременим околностима, јер архетипске ситуације се понављају, али околности се мењају. И у овоме комаду доминира женски лик – Селена – у исти мах забринута мајка повученог Ивана и раскалашна љубавница двојице кућних пријатеља, споменутог Јована и др Симона Дракулића. Живот супружника Селене и Бранка протиче у коитирању квартета (у разним комбинацијама), а блазираност и површност њихових живота довешће до огорчења младога Ивана (који се у драми не појављује) не допуштајући му да дише услед *згуснутог ваздуха*, да би



Ковке на крају довео Ивана до смрти, као Ибзен у *Дивљој патки* Хедвигу, показавши да су жртве невини, а не кривци.

У драми *Клепсида* Леон Ковке упознаје нас с девојком Неном која живи у окружењу које је не разуме, које је презири и на одређен начин искоришћава. Нена је осетљива, интровертна особа, суочена с тривијалним и баналним мушкарцима (Отац, Петар, Игор) који је не прихватају такву каква јесте, већ је пројектују према својим очекивањима и, разуме се, када Нена не одговара њиховим замислима, исказују нетрпељивост, ароганцију и себичлук. А Нена не тражи много од живота – мало искрене љубави и нежности. Као да су сви мушкарци у овој драми (осим Милоша) заборавили на реч нежност. Градећи повест о биб-

лиотекарки Нени, Леон Ковке плете причу о себелу-бивим балканским мачо мушкарцима, задриглим од ића и пића, којима је жена потребна искључиво као сексуални објекат. Нена нема снаге да се ослободи ни породице ни нежељеног љубавника, па не изненађује њена склоност ка самоубиству. Али није лако ни дићи руку на себе, вели Ковке, јер нагон самоодржања је јачи од нагона за самоуништењем. И Нину ће, када заврши кружење по чистилишту, опет сачекати исто безосећајно окружење, или, још горе, потпуна људска равнодушност.

У водвиљу *Министарка воли кнедле* Леон Ковке се латио компоновања сижеа који припада, како би рекао Владимир Стаменковић, канонској комедији. Ковке иде корак даље, па преузима део технике пост-модернистичких приступа, обилато користећи наша предзнања, пре свега о Нушићевој *Госпођи министарки*, али и о својствима развијеног водвиља, па и филмских бурлески. Све је то Ковке, као какав алхемичар, сместио у сценску реторту и промућкао тако темељно да је произвео безброј комичких ситуација и комбинација које обезбеђују хуморну проходност ка извесној сатиричкој инвективи. Јер *Министарка воли кнедле* је комад који говори о савременим скоројевићима и њиховим подухватима, шире узевши о слоју оних који су сада на власти зато што су се истакли што у својим странкама, што криминалним пословима, што на неки други начин и тиме остварили виши друштвени статус. Као што то захтева сваки позоришни комад писан за велики ансамбл, и овај Ковкетов стваран је с намером да у широко разгранатој причи сваки поједини лик добије своју ефектну нумеру и убере поене, а да се потом уклопи у пажљиво сложен механизам сценских забуна и појава, творећи на тај начин услове за хуморно поигравање с нашим манама, заблудама, стереотипима и митоманством.

Тинејџерка Бранка Ђурић Ђура јунакиња је комада *Шећерна водица*. Док су Маја и Ненси из *Виктимолошке приче* – додуше нешто старије од Ђуре – носитељке губитништва као личног и друштвеног статуса, дотле је Ђура симбол животне радости, оптимизма и позитивне енергије. Леон Ковке математички пре-

цизно слаже део по део мозаика Ђуриног живота, да би нам представио суму питања с којима се суочава интелигентна девојка лишена породичне подршке, а на прагу своје сексуалне зрелости. У исти мах, Ковке сведочи о нашој савремености, па је повест о Бранки Ђурић и те како социолошки заснован запис о времену у којем трагамо за моралним упориштем, или, ако је тако лепше рећи, за неспорним животним вредностима. Ако бисмо желели да жанровски дефинишемо *Шећерну водицу*, нећемо погрешити када устврдимо да ово дело припада корпусу мелодраме, с повременим комичким елементима, пре свега у дијалогу.

Најзад, *Бебин доручак* је комад за децу с неизбежним и потребним педагошким приступом. Али код Ковкета ни драма за децу не развија се у линеарној прогресији, већ поседује и онај значењски слој у који су уграђени препознатљиви елементи друштвене сатире који ће бити усмерени ка циљној групи старијих гледалаца. Ковке, дакле, не може да одоли – а и зашто би? – изазовима које свакодневни живот доноси, па нам већ у првој сцени приказује претенциозну помодарку Мајку која не стиже да се бави својом бебом због обавеза које има према фризеру, педикиру, итд., итд. Но није ту крај Мајчине саможивости и лажне еманципације; она презири Мужа и припрема се да га заувек избаци из заједничког живота. Када је тако поставио основе драмске приче, Ковке лагодно склапа ток догађаја који ће проузроковати општу пометњу подигнуту до нивоа апсурда, да би на крају довео ствари у ред и склад, а Мајку до спознаје да је њена најсветија дужност да пружи љубав своме детету.

Драмски послови Леона Ковкета теку дисперзивно, негујући више жанровских праваца и образаца, од психолошке драме до комада за децу. Леон Ковке припада реду позоришних практичара, писаца који спретно и умешно владају драмском техником и који желе да анимирајући гледаоце – поставе питања вишега реда. У томе је квалитативна разлика између рутинираних драматичара и нашега писца, јер Леон Ковке, и када се сасвим закљони иза паравана пост-модернизма, увек нађе начине да нас суочи с неким важним дилемама које желимо да избегнемо.

МОМЧИЛО КОВАЧЕВИЋ ЛЕОН КОВКЕ АУТОР СА БЕЗБРОЈ ЛИЦА

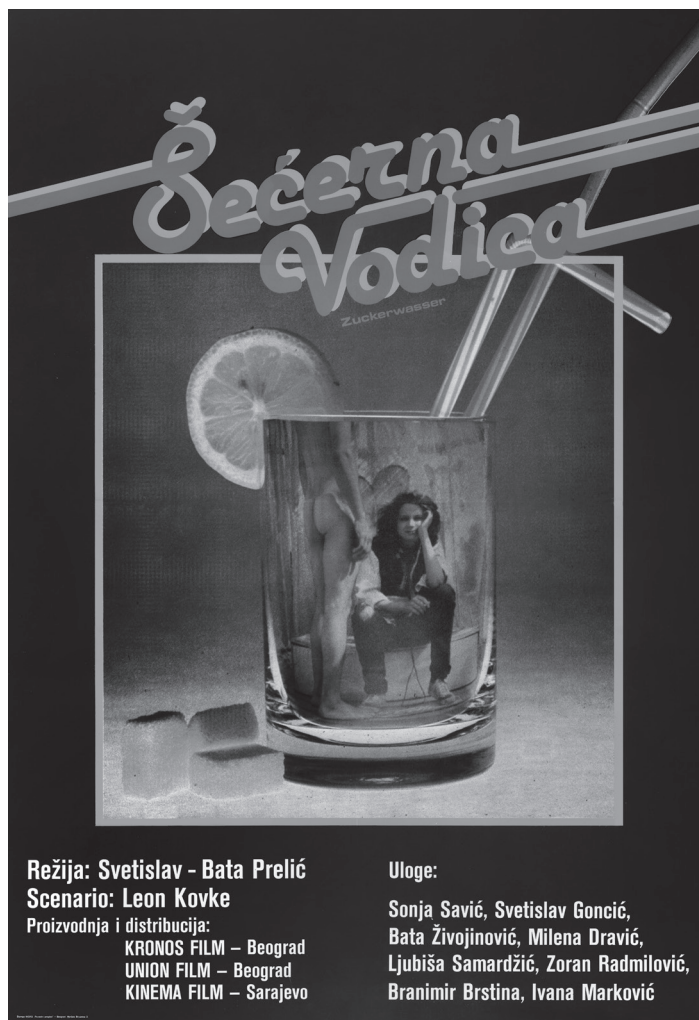
ШЕЋЕРНА ВОДИЦА

Ковкета сам упознао док је још био студент Академије за позориште, филм, радио и телевизију (данас ФДУ). Пошто сам старији од Ковкета, до тада сам већ реализовао доста кратких и документарних филмова и природно је да сам желео да режирам и играни филм. Био ми је потребан конкретан пројекат, сценарио. Да не дужим, Ковке и његови пријатељи су сваког дана у паузама предавања седели у истим кафанама где сам и ја свакодневно био, па смо се тако убрзо спријатељили.

Убрзо сам га питао има ли неки сценарио. Није имао, али је понудио да ми дâ текст за једну његову радио-драму, јер мисли да се од ње може реализовати и филм. Донесе он мени на двадесетак страна тај текст. Нисам журио да га прочитам јер ми је изгледало нереално, па помало и бесмислено да „аудио-драмицу“ реализујемо у видео-формату. Међутим, кад сам прочитао текст, прво – допао ми се, а друго – одмах сам видео да оно што је било намењено слушању, а не гледању, може бити боље за очи него за уши.

Договор је брзо пао јер је вероватност да реализујемо тај филм била релативно повољна будући да сам имао подршку младих и продорних продукцијских сарадника и да су „главни“ продуценти у то време углавном улагали у комедије и друге комерцијалне пројекте.

Уз неке главне договоре како да од тих двадесетак страница добијемо бар деvedесетак, Ковке је почео с писањем. Прва верзија је већ била врло добра, али се десило чудо: наше велике глумачке звезде кад су прочитале ту верзију, тражиле су да им улоге буду проширене! Нормално, најупорнији је био Смоки Самарцић. Све ово наводим јер сам кроз тај процес стварања и метаморфозе од радио-драме до филмског сценарија имао директну прилику да се дивим Ковкетовом мајсторству, домишљатости, духовитости, оригиналности, апсолутном знању заната, сјајном обликовању ликова и ситуација, слободи да се поигра и са шкакљивим темама на прави и одмерен начин...



Филм смо реализовали с минималним финансијским и другим неопходним елементима професионалне продукције, скоро без хонорара, без довољно филмске траке итд. *Шећерна водица* (најтачнији и најдуховитији могући назив за филм овог садржаја) однела је многобројне награде, била веома гледана и популарна у целој земљи, а критика ју је једнодушно нахвалила и оценила да је филм нешто сасвим ново у домаћој кинематографији. И данас, после пуних четрдесет година, често се приказује на разним телеви-

зијама, а од критичара је давно проглашен „култним“ филмом.

Можда најбитније у Ковкетовом сценарију, а што је успешно остварено у филму, јесте чињеница да је Ковке „играо по танкој жици“. Међу многобројним ликовима, у филму су у главним улогама и двојица сексуалних егзибициониста који на јавним местима препадају младе девојке, показујући им своје полне органе, па их у том скарадном чину и фотографишу (Љубиша Самарџић). Ту је и лик официра ЈНА, који има на селу засад брескви, па користи групу војника да уз помоћ хемијских и других средстава поспеше добар род, а такво карактерисање официра је у то време било незамисливо и законски врло кажњиво (Бата Живојиновић). Затим средовечна жена која се бави враџбинама и магијом како би остварила своје и туђе жеље (Милена Дравић), па главни мушки лик (Светислав Гонџић) којем су богати родитељи омогућили да постане млади успешни „бизнисмен“ који је промискуитетан итд.

Ипак, у филму не постоји ниједан такозвани негативац. Заправо, Ковке је све ликове у филму окарактерисао као велику простодушну децу која покушавају да одрасту довијајући се на разне начине да то остваре, али у суочавању са својим проблемима у суштини остају детињасте, невини и „пролазни“.

Какву је мајсторску стваралачку „алхемију“ Ковке применио да би гледаоци све те ликове са љубављу и великим симпатијама прихватили? Има ту и комедије дел арте и Фасталфа и Нушића... Скоро десет хиљада гледалаца у пулској Арени који су се, како пишу разни медији, „ваљали од смеха“ и здушно саучествовали са јунацима филма у срећном, али и бриљантном крају филма, највеће су признање свим ауторима филма с Ковкетом на челу.

Посебна прича у припреми филма била је ко ће глумити главни женски лик, Дечку. Мени као редитељу је било јасно да ће од тога највише зависити квалитет филма и много сам страховао говорећи Ковкету да морамо да пронађемо и „измислимо“ женску варијанту Славка Штимца или ћемо пропасти. Међутим, показало се да и за то Ковке има решење: Соња Савић! Она је била ваљда тек на другој или трећој годи-

на студија глуме. Да не детаљишем, тек испоставило се да је он ту улогу баш писао за њу. Он ју је упознао на академији и нису се подробније познавали, били су само колеге. Како је он непогрешиво „нањушио“ њене капацитете и квалитете, за мене и данас остаје тајна. Соња је добила све могуће главне награде, од пулске „Златне арене“, до нишког фестивала, што је до данас остао незабележен успех и куриозитет.

ДЕБЕЛИ И МРШАВИ

После великог комерцијалног успеха *Шећерне водице*, сва продуцентска врата су нам била отворена. Посебно у тада најпознатијем, Унион филму. Међутим, цена успеха код њих захтева нови, бржи и још већи успех. Чак нису ни читали нови Ковкетов сценарио, само су видели наслов. Њихов једини услов је био да филм што пре реализујемо и то у периоду док се *Шећерна водица* још приказивала (крајем 1984. и почетком 1985. године).

Идеју за филм сам предложио Ковкету и он ју је прихватио не знајући да ће тај продуцентски притисак бити тако интензиван. Пошто смо се сваког дана виђали, ја сам му сваког трећег-четвртог дана предлагао неке идеје за комичне сцене, али сам често био и одсутан – тада сам много радио и стварао креативне видео-кампање (спотове) у Словенији, јер се само од филмова није могло живети. Ипак, пошто ми се у глави највише „вртео“ нови филм, успео сам да за снимање обезбедим тада елитно место у Рогашкој Сатини, Хотел „Донат“, у којем су боравили велики „богатуни“ – шеици, власница „Бурде“... као и низ будућих спонзора великих словеначких фирми.

Међутим, нарочито у стваралаштву, ствари нису никад тако једноставне. Тема филма који је требало да буде нека модерна варијанта низа сличних филмова из доба немог филма, неминовно је вукла на геогове, на слепстик структуру филма, а много мање на вербалну или дијалогску форму, што смо и Ковке и ја убрзо схватили. А то би било тешко и захтевно, требало би нам много времена, много финансијских средстава и промишљања да би такав филм био ефектан



и квалитетан.

Зато је Ковке одлучио да тема и база за сценарио буде тада велика криминална афера у Београду, где је извесни доктор опљачкао једну нашу угледну медицинску установу и побегао у Швајцарску, о чему је штампа месецима писала. Тек доста касније, кад се филм увелико приказивао, Ковке ми је признао да га је привукла идеја да направи сценарио у којем постоји петнаестак главних улога, а по угледу на чувеног америчког редитеља Винсента Минелија, који је



имао филмове и са по осамнаест главних улога, што је за писце сценарија био велики изазов. А Ковке је волео изазове и с њима се хватао укоштац у свим својим сценаријима.

Тако смо, стицајем разних околности, упали у велики „цајтнот“ јер смо имали обавезу да филм стигне на Пулски фестивал, а сценарио смо добили тек у априлу; фестивал је био током јула. Што колима, што авионима, с великом глумачком екипом, одјурили смо „чопоративно“ у Рогашку Слатину и почели са снимањем.

Дебели и мршави је била сложена црнотуморна комедија која је имала изражене сатиричне елементе у односу на нашу тадашњу стварност, са широким и комплексним подтекстима и значењима. У сваком случају, поред свих неповољних и принудних околности, Ковке је остао доследан себи, свом ауторском рукопису и оригиналности. Заправо, за разлику од *Шећерне водице*, где су сви ликови позитивни, где у филму није било места за негативце, у филму *Дебели и мршави* су све негативни ликови који се као у неком вечитом рингишпилу врте у сталним просторима површности, мана, болесних амбицијама, борби за власт...

Филм је поред свих продукционих и других недаћа био врло успешан, а у Београду је достигао гледаност *Шећерне водице*. Најкомпетентнији критичари су оценили да је прва половина филма одлична, али да у другом делу губи у интензитету, што свакако није био проблем сценарија него низа лоших околности о којима је бесмислено данас говорити.

МАЈСТОР И ШАМПИТА

Ковке никад није никоме нудио своје написане или ненаписане сценарије и идеје. По природи скроман, помало и неамбициозан у оном позитивном смислу, писао је сценарија само кад би то неко од њега тражио. А то су били људи који су му били проверени пријатељи, у које и ја спадам, па ми је Ковке био и венчани кум.

Зато сам био врло изненађен кад ме је Ковке позвао да одемо заједно у ГАМУ, једну од мањих продуцентских кућа која се трудила да производи успешне комерцијалне филмове. Испоставило се да је по њиховом позиву написао комедију *Мајстор и Шампита*, коју су одлучили да продуцирају, па су, највероватније под Ковкетовим сугестијама (мада је он тврдио да се није мешао), мене изабрали да режирам. Пошто је главну женску улогу требало да глуми Соња Савић, мислим да су веровали да ће им „проверени трио“ из *Шећерне водице* донети „праву робу“.

Овај мој иронични коментар се убрзо показао као

исправан, јер су продуценти мислили да апсолутно минимално финансијски учествују у продукцију филма, не би ли што више зарадили. Тако, на пример, за снимање смо добили свега 12.000 метара траке, док су сви филмови тада у просеку користили око 20.000 метара траке. Испало је да можемо да снимамо максимално два дубла по кадру (!?) А филм је имао све одлике слепстик филмова, са много акција, потера, градских гужви...

Међутим, да оставимо то на страну. У филму је тема била „мала привреда“. Тих година (1986–88) тај први вид дозвољених приватних предузећа је био главна тема у медијима и економској политици, па је из тога проистекао и тада популарни слоган типа „мала привреда, велика лова“.

Млада, модерна и лепа девојка коју у редакцији омладинских новина зову Шампита, добија задатак да обрађује ту важну друштвену тему. Већ кроз прве контакте које остварује, упознајемо ликове тих нових *богаташа* за које постаје *нормално* да се *удварају* младим лепим девојкама, иако су доста старији, ожењени и *презаузети*. Главни мушки лик је један од таквих, он чак смишља како да се отараси своје жене, организујући неуспели покушај њеног *случајног и несрећног* убиства тако што разлабави тешку дрвену карнишу изнад прозора, која се све више разлабављује јер поред њихове куће пролазе трамваји због којих подрхтава околна земља, и питање је само кад ће пасти на главу жене док спава у свом кревету.

Сценаристички, Ковке је својом оригиналношћу, духовитошћу и одличним знањем законитости филмских жанрова, направио динамичну и забавну структуру у којој, на пример, један лик апсурдно краде трамваје у Београду, ипак милиција не успева да га ухвати; један од њих вози службени мотор с приколицом, иако је очајан возач који стално прави сударе, он је при томе заљубљен у Шампиту; ту је и доктор ортопед, Мађар који има „специјалне“ методе лечења пацијената итд. Било је право чудо како смо с толико мало траке уопште успели да све те сцене снимимо, а да изгледају добро и уверљиво.

Продуценти су направили очајну дистрибуцију филма, још без икакве рекламе. Приказивали су га

само у великој сали Дома синдиката, која је увек била пребукирана и имала је правило да кад филм падне испод неког процента попуњености сале од 2.000 места, више није на репертоару. Да је регуларно приказиван у више мањих биоскопских сала, сигуран сам да би далеко боље прошао.

Ковке је поред ова три филма које смо заједнички реализовали био и сценариста за филмове *Позоришна веза* (то му је био први играни филм) и *Шмекер*. Оба филма су била запажена, жанровски другачија не само од три комедије које смо реализовали него и од стандардних закона жанрова. То се лепо могло видети и у првој играној ТВ серији коју је реализовала ТВ „Пинк“: *Мали кућни графити* (петнаест полусатних епизода, које је све написао Ковке). Свака епизода је била засебна целина и свака је имала своју оригиналност и посебност. При томе је Ковке имао само по два-три дана да напише нову епизоду. Због тога сам одлучио да прекинемо даљи рад под таквим условима, мада сам се тад уверио да је Ковке неисцрпан извор и врело стваралаштва.

У сваком од његових пет филмова, бројних ТВ емисија, серија, позоришних представа, и просечном гледаоцу је било лако да препозна јединствени и оригинални рукопис аутора. Мислим да је велика штета што због стицаја разних околности није нимало било лако доћи до средстава за филмове, а нарочито за разне драмске форме филма које дубље задиру у нашу стварност. Ковке није био човек који би се на било који начин мешао у тај простор често тешке, па и непоштене борбе да се дође до филма. У том смислу, примера ради, не памтим да је Ковке икад давао неке интервјуе или да је на било који начин промовисао или коментарисао себе, свој рад и већ снимљене филмове. Отуд ми је некако било природно да се повукао и одлучио да своја богата знања и стваралачку енергију усмери на рад у Музеју позоришне уметности Србије.

Ковке је годинама писао сценарија за врло популарну ТВ емисију за децу која је обрађивала најраз-

норазније теме на духовит и маштовит начин, будећи њихову знатижељу и пажњу. Затим се стваралачки окренуо ка „одраслој деци“ јер су сви његови ликови у филмским и ТВ сценаријима, независно од њихових година, били детињаста, налик многим јунацима ренесансних комедија дел арте. Било да је реч о јунацима крими-филмова, сатира, драма, мелодрама или комедија, његови ликови су и у сложеним и често непредвидљивим токовима и вртлозима живота били „деца раја“. Био је то његов добронамерни подсмех свима нама. Али и самом себи.

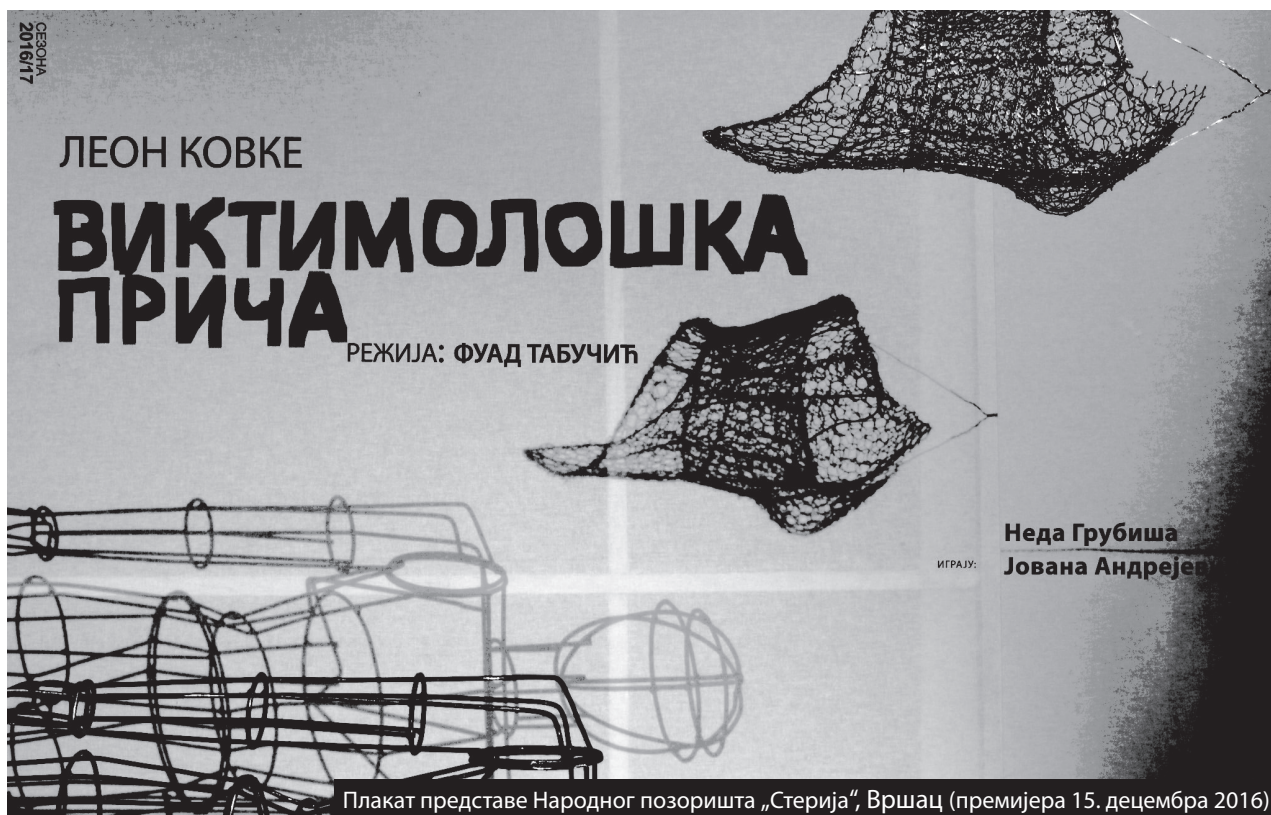
Другим речима, Ковке је у себи сачувао радозналост, несташно дете, вероватно се руководећи мудрошћу Гетеовом мисли (парафразирам) – да је то једини начин да се одупремо старости и пролазности.

Отуда је свима нама који смо га добро познавали, оставио слику себе као веселог, увек младоликог мудраца што се кроз своје стваралаштво одупро старости и пролазности, забраву и ништавилу.

Поседовао је велика знања из разних области, био је изванредан посматрач и тумач света око нас. Уз то позитиван, добронамеран, хуман, хедониста веселе нарави, скроман и једноставан као што мудрим људима доликује. И сви су га волели и поштовали. Свеукупно, траг који је оставио за собом је неизбрисив!

Коришћени плакати Државног аудиовизуелног архива Републике Србије „Југословенска кинотека“.

ВИКТИМОЛОШКА ПРИЧА НА СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА „СТЕРИЈА“ У ВРШЦУ



Бојана Иванов Ђорђевић

ЛЕОН КОВКЕ НА СТЕРИЈИНОЈ СЦЕНИ

Када се ближе упознамо с делом Момчила Ковачевића, остајемо зачуђени што он као драмски стваралац остаје на неки начин запостављен и недовољно извођен на позоришним сценама Србије.

У тренутку када се први пут појавило на сцени Народног позориште „Стерија“, у сезони 2016/17, Ковачевићево дело је било непознато вршачкој публици. Били смо поносни што смо указали на овај скривени бисер. Наш театар је тада било у незавидној ситуацији – у сталном ангажману било је само пет глумица и три глумца, а те сезоне су на одређено време биле примљене и две младе глумице Јована Андрејевић и Неда Грубиша. У жељи да их трајно задржимо у ансамблу, хтели смо да их представимо публици на адекватан начин и поверимо им улоге достојне њиховог талента. Осим тога, намеравали смо да се бар једним пројектом окренемо и савременој српској драми. Трагајући за текстом за ове две глумице, наишли смо на дуодраму несвакидашњег наслова, који је иза себе крио снажну причу, окренуто на својствен начин и актуелној теми о положају жена у различитим друштвено-политичким контекстима, као и насилију над женама које све више привлачи савремене ауторе и публику. Заводљива и провокативна, лако је везала уз себе све ауторе и сараднике: Фуад Табучић (редитељ), Софија Лучић (костимограф и сценограф), Момир Цветковић (композитор) и глумице Јована Андрејевић, у улози Маје, и Неда Грубиша као Ненси. Била је то *Виктимолошка прича*, драма с мотивом виктимолошког правила о неминовности сусрета жртве и насилника или злочинца и пре трагичног инцидента. Отворила се као прилика да се поново окренемо њеном творцу и представимо га позоришној публици, пре свега младима.

Леон Ковке је изразито посвећен психолошкој анализи својих драмских јунакиња. Оне су у његовим драмама носиоци целокупне идеје дела. Познато је да је то један од ређих квалитета савремене домаће драме, али и драмске књижевности у целини. Женске

улоге у тако раскошном облику, са толико слојевитом структуром и познавањем женске психологије, још представљају реткост. Ковкетове јунакиње, од носећих до епизодних, писане су студиозно и ефектно. *Виктимолошка прича* најсликовитије говори у прилог томе, а иначе реплицира чувеној *Зоолошкој причи* Едварда Олбија. Док се код Олбија драма развија између два мушка лика, Питера и Џерија, двојице просечних мушкараца четрдесетих година, код Ковачевића је реч о две обичне девојке, о Маји и Ненси. На свима се јасно види просечност у сваком смислу – Питер није ни дебео, ни мршав, ни леп, ни обичан човек од четрдесет једне или две, Џери је обучен небрижљиво, али не сиромашно, а очигледно је да је некада био лепо и мишићаво грађен, што у сенку бацају први знаци гојазности. Ковачевићеве јунакиње, Ненси и Маја, имају око двадесет четири или двадесет пет... Обе су свакидашње девојке које се срећу у бутику *Интим* на београдском Тргу републике, док се Олбијеви јунаци срећу у центру Њујорка. Аутори изборима простора драме алудирају и на актуелност тема о којима пишу, креирајући тиме и призивак ангажованости. Карактере ликова не супротстављају већини, већ се труде да их што интимније приближе читаоцима или гледаоцима, па свако лако замисли да би могао бити у ситуацији у којој су они на сцени. Попут Бекетових Естрагона и Владимира, скоро па обичних скитница, и Ковкетови и Олбијеви јунаци лутају беспућима савремених пустиња великих градова у наизглед успутним, безначајним дијалозима отварајући велика питања.

Ковкетове обе јунакиње су мршаве и рекло би се лепе. Разликује их женственост – једна је мушкобањаста, бунтовна, у каубојским чизмама, док је друга „могло би се рећи привлачна“, на штиклама и у минисукњи. Оне су просечне, али не и с друштвене маргине. У великом граду, оне лако постају „невидљиве“ у сталном напору да савладају објективне препреке и немоћ на путу личног остварења. У вртлогу савременог друштва оне остају усамљене и немоћне, што код њих ствара склоност ка самоуништењу – једна игра улогу жртве, а друга улогу насилнице. Њихово поведивање, у исто време апсурдно и логично, неминовно

води ka трагичном крају. Узрочно-последично везане неминовношћу једног од виктимолошких закона према којем се починилац злочина и жртва пре трагичног сусрета морају срести бар једном, Ковкетове Маја и Ненси прототипи су личности многих младих жена данашњице. У непрестаном сукобу с друштвом које их најпре обликује, а потом жртвује, оне осликавају трагичност положаја жена у капиталистичком, конзумеристичком друштву. У борби за слободу не страдају као плен мушкарца – оне су претња једна другој, колико је свака појединачно то и сама себи.

Ово комплексно и универзално актуелно дело снажно је покренуло одабрану екипу Народног позоришта „Стерија“, и она је с великом вољом и мотивацијом приступила раду на тексту. Премијера је изведена децембра 2016. пред пуном салом Мале сцене „Томислав Пејчић“. У априлу 2017. представа је гостовала у Битеф театру у Београду. Публика ју је примила с великим узбуђењем, препознајући Ковкетов рукопис као узбудљив, провокативан и актуелан. Међу гледаоцима је било много младих који су били наша превасходна циљна група. План нам је био да наставимо с постављањем Ковкетових дела на вршачку позоришну сцену – сматрали смо то неком врстом дужности, а његове драме непогрешиво су будиле осећање изазова. Кадровске промене унутар



вршачког театра спречиле су да се то деси. Упркос свему, остали смо верни делу овог драмског великана и сачували жељу да му се у некој следећој прилици поново вратимо.

Фуад Табучић

ЈЕДНО ВИКТИМОЛОШКО ВРЕМЕ

Моје унутрашње битке – на који начин да приступим овој задатој теми, причи о заиста великом Леону Ковкету и његовом пре свега драмском раду и драматургији, за шта сам био најзаинтересованији – измамиле су ми сећања на студентске дане. На другој години факултета, борећи се са задатком „скица лика“ и освајајући дуге монологе своје улоге у Олбијевој *Зоолошкој причи*, поред мене се дешавало нешто још занимљивије, што ће ме касније преокупирати и отворити ми неке нове уметничке просторе: у исто време две колегинице су спремале нешто слично, а опет никако исто – „неку“ *Виктимолошку причу*. Борио сам се с дугим филозофским реченицама с којима у том тренутку нисам знао шта ћу јер их нисам ни разумео (шта разуме човек од 22 године, поготову крајем тих деведесетих када смо одрастали на силу у неким потпуно другачијим условима и сазревали гледајући „Други дневник“, човек који се пита шта ће бити и да ли ће уопште одрасти). А онда, гледајући неке пробе колегиница, помислих: „Тај Леон Ковке, ко је то, шта је то, неки Пољак, Чех?“ А било ме је срамота да питам, пливајући у свом незнању. Наравно, на другој години Југословенске драме (тада још поносно *Југословенске*), као пандан Олбијевој *Зоолошкој причи* поменули смо и домаћи комад *Виктимолошка прича*, чији аутор је Леон Ковке. Мислио сам да је реч о ауторки, јер сам тада мислио да само женски ум може да проникне толико дубоко у те женске карактере. Гледајући пробе *Виктимолошке приче*, правећи се важан како сад умет нешто паметно да прокоментаришем, а пошто нисмо видели крај комада, један лик сам олако окарактерисао као, колоквијално речено, спонзорушу, а други као жртву насиља у породици. Али након што сам погледао крај, схватио сам да нисам знао о чему говорим. Затим је професор случајно поменуо да је писац – мушкарац. Питао сам се, у то време сазревања када сам желео да постанем прави мушкарац, какав то мушки створ може толико да проникне у женску памет и у женски карактер, нарочито

два екстремна карактера и да их тако верно стави на папир, да толико уђе у дубину њихових осећања, размишљања, поступака, да до те мере реално опише читаву ситуацију... Веровао сам потпуно у ту причу и имао сам утисак да гледам неко документаристичко позориште, иако моје колегинице нису бриљирале, јер нису довољно разумеле, као што нису ни могле у својој младости и невиности. А мени је ипак све тако изгледало верно, генијално написано! Уметничко дело, не „прст у око“, не памфлет који вришти: „Људи, дешава се нешто страшно!“ Тај испит се завршио, а овај комад и Леон Ковке су отишли у благи заборав.

Године су пролазиле, бавио сам се глумом. Почео сам и да режирам, али увек су ме звали да постављам ансамбл-представе и „велике комаде“. Поред тога, сви су некако бежали од тешких тема и дочекивали ме речима: „Ми бисмо ипак неку комедију...“ Тек кад сам добрано поодрастао и када су се наталожили године и искуство, животно и радно, једног четвртка зазвонио је телефон: „Да ли би радио *Виктимолошку причу* у Вршцу?“ Моја прва помисао је била: „Добро, *Виктимолошка прича* у Вршцу, то је у реду, али за то је потребна добра и специфична подела, јер ако подела није адекватна, немамо причу, све узалуд; без праве поделе добићемо само глуму, а то нам не треба, потребни су нам живот на сцени, документарност, потпуна преданост.“

Ипак сам отишао у Вршац: тај текст ми се вратио, схватио сам то као знак судбине и ко сам ја да ту сад нешто реметим. Поново сам прочитао текст, и тек тад доживео његову праву сложеност, схватио да то није само прича о две младе жене већ о свим нашим унутрашњим сукобима, о свим нашим борбама са злом и с добрим, схватио сам да ништа није онако како се на први поглед чини. Живот је пун неочекиваности, стално се дешавају велики и мали обрти, којих често нисмо ни свесни, од којих нам се заврти у глави. Као што се мени вртело у глави од свих оних реплика и приче – која је још била само мртво слово на папиру. И као у неком петпарачком роману стигао сам у ветровити Вршац, одгледао представу с репертоара како бих се упознао с глумицама из ансамбла. Сад нема назад...

Комад је изабран са жељом да Народно позориште „Стерија“ започне изузетну, а како сам касније видео и веома плодносну сарадњу са Музејом позоришне уметности Србије у Београду и с тим великим човеком Момчилом Ковачевићем, алијас Леон Ковке. Одгледах представу до краја лица развученог у осмех и срца испуњеног неким чудесним миром, јер сам схватио да имам најневероватнију и најтачнију поделу! Једна Јована и једна Неда као да су рођене, школоване, учене, грађене да баш у том тренутку, у правим годинама с правим жељама и ентузијазмом, знањем упркос младости, добију ове веома захтевне и огромне улоге.

На првим читаћим пробама девојке су се згражавале над ликовима које нису прихватале, питале су се да ли ће моћи да их разумеју и одбране. Требало је времена да прихвате ове карактере, да уђу у суштину. Нисмо хтели да упаднемо у замку патетике како бисмо публику натерали да плаче и сажаљева нашу протагонисткињу. Вежбали смо да глумице говоре с дубоком емоцијом коју ће крити, као да немају никаква осећања. Када се исповедамо пријатељима или незнанцима, материјализујемо своје проблеме у жељи да се очистимо од њих. Тако и лик Ненси, која је прошла кроз пакао детињства и очевог насиља, жели да се ослободи терета причајући своју причу непознатој особи.

Наравно, као свака добра драма, и ова је имала низ замки пред којима сам стајао као пред огромним вратима која сам морао полако да отварам, јер ако бих их то учинио исувише брзо, вршачки ветар би могао да ме однесе на нежељену страну. Морао сам да лагано, реч по реч, реченицу по реченицу тумачим текст на свој начин и покушам да објасним глумицама како да га интерпретирају и како да доживе његову причу. Бавили смо се емоцијом као суштином свега, извором радње и бивствовања на сцени, убеђивао сам их у важност сваке речи и реплике и инсистирао да буду изговорене баш онако како су написане, јер ако се само мало промене, ако се промени ред речи у реченици, или ако се препричају – губе језгровитост и „тежину“. Много је било дилема и размишљања око тога у какав простор сместити причу која се збива у



Јована Андрејевић као Маја (фото: Александар Путник)

продавници женског доњег рубља, у којој ради једна од јунакиња, Маја, поменута спонзоруша; ја бих рекао неснађена девојка која је пронашла привидну срећу поред старијег богатог господина. Али поред старије господе, како то већ бива, младе душе немају смираја и не налазе праву срећу. Е та млада душа је смештена у продавницу где смо је окружили Софијиним (сценограф и костимограф) жичаним луткама без лица, које осликавају сву прозирност и површност људи око нас и како их ми доживљавамо. Та жица и те рупе у телима лутака као да су одзвањале неком глумом тишином и неком глумом боли, где је споља изгледало све тако извајано, еротично, привлачно, а било је празно, несрећно, црно изнутра. Младим женама је веома важно да се покажу, да буду виђене, примећене... Дефинисао сам да простор у којем ће живети ови ликови буде у ствари модна писта, где ће публика седети и са обе стране те писте и присуствовати моделирању нашег малог света званог *Виктимолошка прича*, а који бих могао да назовем и „огледало душе“. Ту смо сместили и једну коцку од огледала, тако да ниједна наша јунакиња није могла да побегне од својих од-



Неда Грубиша (Ненси) и Јована Андрејевић (Маја)
(фото: Александар Путник)

раза у њима, јер – можемо побећи од људи, можемо побећи од света, али не можемо побећи од себе самих и својих проблема које морамо решавати сами. Ту помоћи нема.

Током проба, прича се развијала. Мала Ненси се у овом простору појављује као створење из другог све-

та и публика се пита шта ће у продавници секси доњег рубља оваква особа, која не припада том свету. Неда Грубиша је на крају постигла такав ниво уверљивости, да је публика увек остајала запањена док је њена Ненси изговарала реченице о оцу који ју је силовао, о својим дубоким емоционалним ранама. Али остаје нерешено питање да ли Ненси све то измишља, да ли је она дошла да опљачка ту радњу, да ороба нашу дивну продавачицу, и ту прича добија боју трилера.

Заправо, кроз све приче које чујемо од наших јунакиња стичемо утисак као да су њих две два дела душе истог бића. Како то често бива – ловац постане ловина, а жртва постане насилник. Ковке је овде вештим пером и искусном руком направио неочекивани обрт од којег је публици застајао дах: у финалу ове представе, у свађи, мала дошљакиња извади нож и нападне продавачицу и у тој њиховој бици Ненси задобија смртне повреде и умире пред нама. Ту се јавља нова дилема: шта би наша Маја учинила? Она сакрива тело. Као метафора наше сталне тежње да оно што је најболније сакријемо што дубље у скривене ходнике наше душе, тако и она сакрије свој „злочин“, јер сваки бол на души је један мали злочин против нас самих.

Ево, силне године прођоше од овог ванумног искуства, а и даље не могу да се отмам утиску о богатству душе које ми је подарио тај Леон, и то Ковке.

Коришћене фотографије су из Архива Народног позоришта "Стерија" из Вршца.

НАШ ДРУГ КОВКЕ

Наш друг Ковке (звани Момчило Ковачевић) био је и остао виђени драмски писац, филмски и телевизијски сценариста. Почео је као писац дечјих драма, да би, како је сам одрастао, и драме одрастале с њим. Један од филмова донео му је наше и међународне награде, а 147 епизода чувене дечје телевизијске серије „Коцка, коцка, коцкица“ памте сви наши унуци.

Али оставићу позванијима да пишу о његовом делу, нисам ја сад за неке анализе, што рекла Десанка Максимовић („Немам више времена“), моја привилегија је да се сећам.

Писати о Ковкету значило би писати о херојским данима Удружења драмских писаца Србије (све време био је члан Председништва), писати о људима који су отпловили реком без повратка. Неко, ко би хтео и умео, могао би о томе да напише књигу, која би била немали и значајни прилог причи о данима када се преламала судбина ове земље, овога народа, дакако, и ове културе. О данима када се рушио свет у којем смо се родили, одрастали, живели, стварали, борили се. Какав год да је био, то је био наш свет, у којему је – ма шта ко данас говорио – било простора за стварање, за борбу, за дружење и маштање о времену које неће доћи.

У часу када Миодраг Ђукић – такође наш друг, у Србији познатији као Ђука, драмски писац и знани, али кратковеки министар културе, јер је овој, чини се, придавао сувише значаја – дакле, када Ђука, после свега, постаје управник Музеја позоришне уметности Србије, а Момчило Ковачевић, убрзо затим, главни уредник програма тога музеја, смештеног у ону малу, старинску зграду из 19. века, у Господар Јевремовој улици – од те, некада сразмерно скромне и неупадљиве установе створено је снажно културно и духовно жариште, које, захваљујући не само музеолошком раду већ и активности Удружења драмских писаца Србије (које је тамо налазило уточиште), с респектабилном издавачком делатношћу, бројним уметничким вечерима, изложбама, промоцијама, трибинама (често с политичким одјеком), делује и на подручју главног града, и у другим значајним српским центрима, укључујући, касније, и оне Републике Српске. (То смо звали „деметрополизација“ или „дебеоградизација“ српске културе.)

У време када је српска култура, под „демократским“ притиском „новог светског поретка“, почела да тоне, а с њом и позоришни репертоари, где је, под притиском домаћих корифеја „западњачког духа“, евроамеричка духовна конфекција кренула убрзано да потискује домородачка драмска дела, која су се дрзнула да нас суоче с надолазећом судбином – Удружење драмских писаца Србије установило је

Награду за најбољу драму „Бранислав Нушић“ (која и данас чини част нашој култури) и покренуло, заједно с Музејом, едицију „Савремена српска драма“ (и она данас још чини част) како би, на тај начин, сачувало српско драмско стваралаштво да га зло време не би претворило у прах и пепео.

Дуги низ година главни уредник те истрајне едиције био је управо наш друг Момчило Ковачевић. Стрпљиво, с пажњом и знањем (*sine ira et studio*), прикупљао је оно најзначајније што је излазило из пера наших савремених драмских писаца. У едицији „Савремена српска драма“, Удружење драмских писаца Србије објавило је више од шездесет књига (са по четири или пет драмских текстова у свакој) чиме је, дакле, спасло макар делић српске културе, како је не би појео мрак.

Било је тешко, али и лепо, јер нисмо посустали. Сматрали смо да је битно борити се. Наде има док борба траје. Живели смо и радили у једном паралелном свету. Говорили смо оно што мислимо, чинили оно што можемо.

И тако је време текло... И тако је наш друг Ковке стигао и до пензије, као достојни директор тог истог „нашег“ музеја, који памти драме и весеља, победе и поразе, али никада одустајање.

Риболовац, гурман, козер, интелектуалац, патриота, знао је да у наше борачке редове унесе хумора и ведрога духа. Био је човек свог града, култивисани господин, али ван малограђанских чаршијских стереотипа; срдчан и непосредан, а ипак одмерен, уљудан; пријатан саговорник и постојани саборац.

Као стари нежења, не по нужди него по сопственом избору, када године неспутане младости већ увелико беху прошле, обичавао је да у „свом термину“ поседи код нашег друга и свог блиског пријатеља Браце Петковића (редитеља, драмског писца, као и Ђука, веома кратко министра културе), у знаменитој посластичарници, што су је Петковићи генерацијама баштинили, на углу Таковске и Илије Гарашанина (каква симболична имена, зар не?), уређеној као мали клуб, с великом сликом Петра Омчикуса на централном зиду, где се могла попити старинска боза, али појести и какав отмени „бечки“ колач и где се могла прелистати и дневна штампа.

Ковке би дошао обично први, сео би за „домаћи“ сто и прелиставао обавезну „Политику“. У то време полако смо, нажалост, прелазили на киселу воду. Пред Ковкетом је увек стајала „његова“ боца. Ускоро би се појавио још понеко од колега и другова. Хитри, предузимљиви Браца би, у журби, гледајући на сат, причао о свом новом комаду... Па, онда, ишао даље.

Убрзо би и Ковке, као стари господин, који држи до свог дневног ритма, погледао на сат, искапио своју мрску киселу воду, и кренуо лагано Улицом Лоле Рибара (и даље је тако зовем, без обзира на своја идеолошка опредељења, или пак у одсуству истих), кренуо, дакле, ка „нашем“ Позоришном музеју, на подневну кафу, тамо где га је чекао читав један живот успомена.

ТИ СИ ПИСАЦ, РЕКОШЕ

Звали смо га Ковке. Чини се да су се његови дарови, његов идентитет сливали природно у то име... Псеудоним Леон Ковке је изабрао намерно, да се, како је објаснио, направи разлика између његовог духовног опредељења – писања, и крштеног имена Момчило, „за овоземаљске послове“. Други разлог је профане природе, много је писаца с презименом Ковачевић.

Тринаестог марта лета Господњег, честитала сам му 75. рођендан: „Та ајте, тек три четвртине живота“, нашалио се. Избегли смо замке рођенданских разговора, али смо рачунали на још четвртина... Склон да проблеме решава без одлагања, није оптерећивао друге својим болестима, бригама, те нас је његов брзи одлазак изненадио и ражалостио.

Упознала сам Ковкета 2000, дакле, у његовој последњој четвртини живота – да употребим његово рачунање времена – када је из привлачног, али неизвесног статуса самосталног уметника дошао на упражњено уредничко место у Музеју позоришне уметности Србије. Обрадовало ме је сазнање да сам упознала човека који је писао духовите дијалоге за мени омиљену серију за децу *Коцка, коцка, коцкица* (137 епизода) и играни филм *Шећерна водица* (1983). Иако никада није био у „сталном радном односу“, брзо се прилагодио нашем малом музејском друштву. Као уредник био је професионалан, тачан, озбиљан, креативан. С идејом да нас развесели, дан је почињао с унапред припремљеном, духовитом причом. Била она измишљена, стварна, претерана, из његовог „министарства за дезинформисање“ – циљ је био постигнут, дан би почео у добром расположењу.

Истовремено је постао и секретар Удружења драмских писаца Србије, на позив Миодрага Ђукића, тадашњег директора МПУС-а и председника овог удружења. Упркос новим обавезама, написао је драмски текст који је добио Награду „Бранислав Нушић“ (2001). Тим поводом урадили смо интервју, у којем је Ковке детаљно описао свој уметнички пут и који може послужити као прилог за његову биографију.

Вршилац дужности директора Музеја позоришне уметности Србије постаје 2013. О његовом карактеру сведочи и чињеница да функција ништа није променила у његовом односу према колегама. Напротив, захваљујући слободи и поверењу, радило се много и успешно. Четири изложбе годишње, интензивна издавачка делатност, континуитет у програмској активности, електронска база података – пројекат Театрослов... Издавачки подухват представља и поновно објављивање капиталног дела Б. Стојковића *Историја српског позоришта од средњег века до*

модерног доба (драма и опера) у пет књига богато опремљених (2014).

Говорио је како је све почело учењем да чита „Политику“ наопачке (док су је старији читали испред њега), а кад је с четири године научио и да пише, више се није заустављао. У биоскоп и филм заљубио се на прво гледање (погледао је више од 10.000 филмова!), иако је прво ишао у позориште и оперу, друге уметничке силе побринуле су се за његову душу, говорио је. Као филмофил, био је убеђен да треба да студира режију на Факултету драмских уметности. Та фиксација га је коштала три безуспешна покушаја да упише режију, док му напослету колеге и пријатељи нису рекли: „Шта си запео с режијом, ти си писац.“ И наравно, драматургију је уписао из првог покушаја, с текстом који је касније постао сценарио за филм *Позоришна веза*. Поносио се коментаром Богдана Тирнанића који је у НИН-у, у филмској критици, написао: „Признајем, добар је то кримић.“

Осамдесете године биле су у знаку интензивног рада на филму, почео је кримићем, наставио комедијама, мелодрамама. Говорио је: „Све оно што изгледа лако и једноставно у уметности, подразумева велико умеће и таленат, предрасуда је да је `лаке комедије` лако писати“...

Способност да пише за децу понео је из своје занимљиве фамилије, у којој су се дешавале најневероватније ситуације. За разлику од осталих, није крио да је у души дете, радознало и склоно авантурама. Одговорност писања за децу показао је потписивањем пуним именом и презименом Момчило Ковачевић: „Писање за децу веома је одговоран педагошки рад

који едукацијом формира начин мишљења и иза тог рада треба да стоји човек с пуним именом и презименом“, говорио је. Понекад му је обавеза писања *Кочице* била питање части и својеврсног изазова – па је помишљао да му ненаписани текст „стоји као тумор у глави“...

Био је одличан ментор: пружио ми је незаборавну подршку приликом мојих нових обавеза и звања у Музеју, а помагао је и студентима глуме у припремама за упис на ФДУ.

У дистопијско време вируса корона одлазила сам до Ковкетове зграде и односила му неке ситнице и „Политику“; он је мени у кофи с трећег спрата спуштао књигу за коју је сматрао да треба да је прочитам... Био је библиофил, његова библиотека је била богата и по броју и по разноврсности, знао је много о књижевности, писцима, теоријама завере... Непретенциозан, а забаван и образован, сваки разговор с њим био је изванредно искуство и задовољство.

Био је електротехничар, сценариста, глумац, редитељ, драмски писац, уредник на телевизији, уредник програма МПУС-а, уредник часописа „Театрон“, секретар Удружења драмских писаца Србије, уредник едиције „Савремена српска драма“... Човек који је оставио траг.

Сам ненавикнут на радовање (мислио је да га судбина искушава), али с великим даром да друге радује, оставио је то место упражњено. „Истина је толико невероватна да мало ко у њу поверује“, говорио је. И био је у праву, истина у коју верујемо: Ковке је ту док га се сећамо.

ИНТЕРВЈУ С МОМЧИЛОМ КОВАЧЕВИЋЕМ

Разговор водио Владимир Живановић 27. септембра 2004.¹

Интервју је део истраживачког рада *Забавно-едукативна емисија „Коцка, коцка, коцкица“*, који сам писао 2004. године као полазник Семинара за друштвену историју у Истраживачкој станици „Петница“. Сви полазници би на крају семинара писали истраживачки рад из савремене историје на тему по свом избору. Једна од могућих области за писање радова била је „Забава и медији у прошлости“, те сам се одлучио за емисију која је обликовала моје детињство, а то је чувена „Коцка, коцка, коцкица“, чији је један од сценариста био и г. Момчило Ковачевић. Захваљујући породичном пријатељству с Бранком Коцкицом, обавио сам прво интервју с њим а преко њега сам затим добио и контакт с г. Ковачевићем, и гђом Бисерком Пејовић, дугогодишњом уредницом Школског програма РТС-а, које сам такође интервјуисао да бих створио што тачнију и свеобухватнију слику о самој емисији и њеном историјату. Према смерницама Семинара, као историјски извори који су коришћени за писање рада, интервјуи су сачувани у изворном облику, без измена или скраћивања.

ВЛАДИМИР ЖИВАНОВИЋ (У ДАЉЕМ ТЕКСТУ: ВЖ): Како сте почели да радите сценарија за емисију „Коцка, коцка, коцкица“?

МОМЧИЛО КОВАЧЕВИЋ (У ДАЉЕМ ТЕКСТУ: МК): Позвао ме је редитељ, да покушам да направим једну епизоду, и то се уредништву, Бранку (*Бранислав Милићевић*) и редитељу допало. Серију је до тог тренутка писао и режирао мој професор (*Љубиша*) Ђокић, и било је, овако, врло клизав терен како наставити писање, односно како наследити професора. Ја сам ишао код професора и тражио сам дозволу да ја то радим. Бранко је сматрао да мој професор Ђокић старовременски пише, кла-

¹ **Владимир Живановић** (1985), рођен у Београду, завршио Филолошку гимназију и Филолошки факултет, смер Кинески језик и књижевност. Као члан Друштва „Далеки исток“ од 1998. године преводио је за кинеске делегације и учествовао у организовању догађаја за промовисање кинеске културе. Од 2013. иницирао је и води Пројекат „Радоје Домановић“ с циљем дигитализације и популаризације његовог дела код домаћих и страних читалаца. Ради у аутомобилској индустрији као руководиоца Одељења за обезбеђење квалитета у Mei Ta Europe у Барици. За издавачку кућу NoRules Publishing преводи књижевна дела с кинеског, енглеског и руског језика.

сичне документарце. Мој текст је нешто... модернији начин размишљања. Наравно, професор Ђокић је размислио и рекао да. Ја сам га замолио да ме чак и упуту у неке ствари око... јер он је започео писање „Коцкица“.

Имао сам ту срећу да сам на другој години, заправо крајем прве године, почео да пишем за серију „Коцка, коцка, коцкица“. Написао сам укупно сто и, ваљда, двадесет и седам „Коцкица“. Значи, од прве године то радим, некако је кренуло само од себе, и ишло..

ВЖ: Шта је за вас било битно приликом писања сценарија за „Коцкицу“?

МК: У „Коцкици“ је битно то што има своје условности. Те условности су следеће: да се ради са предшколском децом, да емисија мора бити едукативна, да буде документарно-играна, и, разуме се, да буде пријемчива за децу. Овај, најважније је било издржати. То је било најважније кад треба да се напише свака следећа „Коцкица“, а ви, рецимо, већ имате шездесет „Коцкица“ иза себе. Треба смислити нове дијалоге, који нису исти као претходни, и нешто што би било ново и интересантно деци, а да се не понавља. Основне ствари за текст су биле у томе да се пронађу духовитости на које би деца реаговала, али подједнако и њихови родитељи, јер сви смо ми помало деца... Да се стекне популарност, морате свима да се допаднете.

ВЖ: Како сте писали сценарија за епизоде у којима су учествовале познате личности?

МК: Прво бих поразговарао са њима, договорио се са Бранком и уредништвом а затим то синхронизовао и усклађивао са децом.

ВЖ: Ко је био задужен за избор тема?

МК: Па, теме су се бирале, како да кажем, као тим смо их бирали. Најпре имамо један истраживачки део, то су школски психолози и уредница Бисерка Пејовић. То је био први ниво, ту се одаберу теме. Обично васпитачи и педагози знају шта то децу интересује. И онда сад у договору са писцем, односно сценаристом и са Бранком, који је био главни водитељ, бирамо које су то најинтересантније теме, односно теме које би биле интересантне за децу. Више него неке друге. Е, сад, како се „Коцкица“ продужавала, онда смо на крају све теме које децу интересују обрадили! Чак смо имали тему: шта је то Скупштина Србије? Па су деца ишла да виде

како све то функционише. А увек смо имали и теме које су биле тог тренутка, да кажемо, табу теме за ту децу, сексуално образовање на пример, или рецимо хендикепирану децу, као у епизоди „Тоза и коза“. „Коцкица“ се није либила да се бави свим темама. Од научних до тих, најпроблематичнијих тема, као што су дефектна деца, добро, секс, то мање-више, проблем екологије и слично.

ВЖ: Да ли је емисија била осмишљена за популаризацију науке?

МК: Јесте, али основно за „Коцкицу“ је да буде опште едукативна. Свака емисија мора децу нечему да научи, или бар да их упуту, или заинтересује за ту тему. Сама деца, њих интересује игра, и код „Коцкице“ је основни проблем колико можете да држите пажњу детету кад кроз игру покушавате нечему да га научите. И ту деца не могу да издрже више од два сата снимања. Емисија, као таква, дечија пажња траје двадесет пет, двадесет минута. Значи, све што додате, мора бити веома, веома атрактивно да би децу заинтересовало да гледају даље. Епизоде су трајале максимално пола сата, са шпицом, убади се понеки сонг, и тако се направи емисија.

ВЖ: Како и где су снимане епизоде?

МК: У почетку, цела емисија се снимала у студију. Значи, првих, рецимо, тридесет, четрдесет су углавном биле студијске, у затвореном простору, или простор вртића у вр' главе, али касније се схватило да „Коцкица“ мора да се модернизује, да изађе. Не само да изађе из студија него изађе и из вртића. И не само то него да гостује по целој Југославији. Јер су то емисије које су гледала сва деца у свим вртићима у ондашњој Југославији. Ми смо имали задатак да направимо баланс између емисија које се снимају у Београду и емисија које се снимају широм Југославије. И отприлике то је било негде fifty-fifty док је било више пара, а кад је било мање пара, крајем осамдесетих, онда смо радили у Београду две трећине, а једну трећину на гостовању.

ВЖ: Како је изгледао рад са децом?

МК: Е, сад, суштина сваке „Коцкице“ је и била у томе што је Бранко морао силну енергију да утроши на рад с том децом. Прво од групе деце, њих око тридесет, треба пронаћи оне са којима је могуће комуницирати.

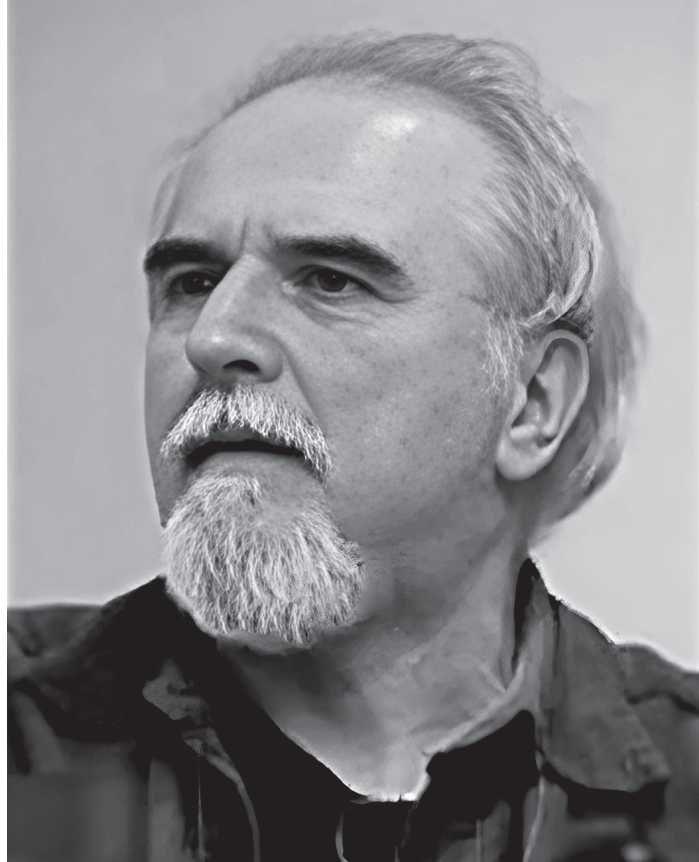
Треба извршити селекцију, значи тријажу, па кад би извршио тријажу... шта је у ствари ту био проблем: најбољи за учествовање у емисији су обично они најнемирнији, и праве ср**а, што се каже... И ту исту децу је, у току снимања емисије, које је трајало, док смо имали пара, по седам дана, требало навести да што више учествују. Значи, ту је Бранко један од најважнијих шрафова те наше „Коцкице“ и он је добрим делом заслужан за популарност емисије.

ВЖ: Да ли је Бранков имиџ у емисији његова лична креација, или је то био претходно установљени оквир за рад?

МК: Углавном његова креација. Што се више радила серија, то је Бранко правео корекције, док није направио тај свој имиџ који су деца прихватила. И то је био и остао Бранко Коцкица – карирана кошуља, фармерке, патике, и начин обраћања: моји другари, ми смо једнаки, све радимо заједно... Сваки водитељ одабере неки своји имиџ који се наметне. Он се наметнуо на тај начин и то се показало врло успешно. Цела та прича о „Коцкици“ је да ми идемо у сусрет деци, а не да деца на нас гледају као на нешто недодирљиво и нешто што је ван њих. Што смо били ближи деци, то су емисије биле успешније.

ВЖ: Знате ли ви нешто о томе који је био начин за бирање вртића који ће учествовати у снимању?

МК: Ми смо најрадије одлазили кад нам пошаљу писмо: ми смо одатле, мислимо да би било интересантно да код нас снимите једну „Коцкицу“, ми имамо ово и оно; и ми видимо да има свега, одемо тамо, нађемо се, договоримо, а онда и снимимо. И у најмања места смо ми ишли, што се у емисијама и види. То је онако изненађујуће за људе. Али увек смо снимали са децом из тог места, јер што год се дешава у том месту, деца то знају, није им ништа непознато, између осталог и зато што је било потребно направити да оно што је занимљиво локално буде универзално. Рецимо, ми смо снимали „Коцкице“ које су биле војне природе. Рецимо: деца подморнице. То смо снимали у луци Лора. Али и ту су учествовала опет деца вртића где су одлазила деца војних старешина, деца којима то није било страшно. Били смо и са пилотима, тенкистима, са граничарима, обрађивали смо сва занимања...



ВЖ: Да ли је „Коцкица“ била популарна и ван Србије?

МК: Била је популарна у целој бившој Југославији. Ми смо „Коцкицу“ снимали и у Словенији, и у Истри и на Цетињу, у Охриду, Крушеву, Сарајеву. Последње гостовање „Коцкице“ је било у Хрватској, на Плитвицама, уочи рата, и то је последња емисија снимљена ван територије данашње Црне Горе и Србије, или Србије и Црне Горе, како год... Снимљена је петнаест дана пре почетка рата, који је и започео сукобом на Плитвицама.

Постоји један куриозитет у вези с тим. Кад су се Хрвати одвојили, дошло је и до напада на „Коцкицу“ зато што је била јако популарна емисија у Хрватској. Они су нашли за сходно да Бранка прогласе „највећим непријатељем хрватске деце“, јер пошто се у Коцкици говорило екавски, тиме се као хрватској деци намеће српски језик. Био је један огроман чланак објављен, да ли је био некакав „Вјесников“ недељни додатак, шта ли већ... То говори колико је „Коцкица“ била популарна.

ВЖ: Имам и једно питање које је условљено данашњим негирањем свега што је представљала бивша Југославија, наиме, да ли је у серији било елемената идеолошке индоктринације у било ком виду?

МК: У серији? Не могу да се сетим да ли је било икакве индоктринације, ми смо се бавили искључиво конкретним стварима... изузев ако смо посећивали, на пример, музеј Револуције у посети Ужицу, и тамо је музеј Ужичке републике. Уколико је то индоктринација, онда је то – то... Ми смо у оквиру емисије, која се бавила историјом, посвећивали пажњу историји места. Ако

смо снимали на Тјентишту или у Крушеву – Крушевска република, Гоце Делчев, Питу Гули... Сваки град има своје историјске репере, на пример у Крушевцу се говорило о кнезу Лазару, трте-мрте... У ком год граду смо били, они су имали нешто интересантно да нам прикажу. А деца су већ била индоктринирана и упозната с тиме од стране својих педагога, који су то имали као обавезно у својим програмима. Увек смо радили са предшколским групама које су то већ све прошле и деца су знала о историји. Значи, то је све било у оквиру њиховог програма.

НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Александра Гловацки

МИГРАНТКИЊЕ

Александра Гловацки
sanja.glovacki@gmail.com

драма
Примљено: 22. 10. 2024.
Прихваћено: 25. 11. 2024.

ЛИЦА:

Медеја
Електра
Касандра
Пенелопа

Полумрачна просторија. Високо на зиду прозор, кроз њега јасна месечина пробија у собу. На поду, на импровизованим, одвојеним постељама, леже Медеја и Електра, као да спавају. Из оближње просторије допире песма рапсода.

ПЕВАЧ:

То изговори па мач из корица повуче оштри
Што му је висео испод слабина велик и тежак.
Скупи се, па се вине к'о орао, висинска птица,
Тако се вине Хектор и оштрим замахне мачем.
На њ'га јурне Ахилеј, и срце му бесног се гнева
Напуни, штитом лепим и уметним заштити груди,
Као што међ звездама шеће Вечерњача у доба глуво,
Која најлепше сија од свију на небу звезда,
Тако се сија оштрица на копљу које Ахилеј
Десницом витлаше, пропаст намењујућ' Хектору дивном,
Кожу му гледајућ' лепу, где најпре би мог'о погодит'.
Ал целу кожу медно покриваше оружје лепо
Што га је с јакога свуко Патрокла када га смаче;
Само се видело грло, где управо врат од рамена
Кључне раздвајају кости, где најбржа смрт је животу.
Ту баш нападача Ахилеј копљем прободје,
Да му кроз врат нежни копљани изиђе шиљак.

(Илијада, XXII 306–327)

На глас рапсода надовеже се одушевљено навијање групе, продорни мушки гласови и смех. Тамо се мушко друштво, уз јело и вино, забавља дубоко у ноћ. Медеја бесно устаје из кревета, налеће на зид шакама уда-рајући по њему.

МЕДЕЈА: Уђутите... уђутите... доста више!

ЕЛЕКТРА: Престаните, молим вас! Чуће вас.

МЕДЕЈА: Пијане, бахате мешине... ТО је њихов свет, клање и убијање... Сваки замишља да је баш он Ахилеј, а пред првом опасношћу се скрију у мишју рупу... Бедници! Наказе! *(удара свом снагом шакама о зид)*

ЕЛЕКТРА: Немојте да их изазивате... престаните!

МЕДЕЈА: Довукли су нас овде, закључали, заборавили... само ми је овај зид пред очима, читавог дана... *(удара га и виче)* Докле више мисле да нас муче својим малоумним песмама?

ЕЛЕКТРА: Појавиће се неко, неко ко је надлежан, објаснићемо... пустиће нас, видеће да је неспоразум.

МЕДЕЈА: Ко, кад? Па нико са нама не разговара.

Медеја корача као лавица у кавезу.

ЕЛЕКТРА: Лезите бар мало. Вртите се целе ноћи, нисте тренули... а ни ја са вама.

Можда ће нас ујутро позвати на разговор.

МЕДЕЈА: Стално то понављаш... а нико нас не зове.

ЕЛЕКТРА: Зваће нас, морају нас звати.

МЕДЕЈА: Ништа не морају.

Стане под прозор гледајући у месечину.

ЕЛЕКТРА: Треба да спавамо, молим вас. *(нервозно)* И померите се, стојите ми над главом.

Медеја јој не стоји над главом, али помери се пола ко-рака од ње.

ЕЛЕКТРА: Ноћас је бар мирно, никога нису привели... хвала боговима.

МЕДЕЈА: Хвала јасној месечини, па су се људи при-тајили... Знаш ли уопште где смо?

ЕЛЕКТРА: Не. Био је мрак, ништа се није видело кад су ме довели. Ви?

МЕДЕЈА: Не. Негде уз реку. Чујеш?

ЕЛЕКТРА: Не чујем ништа.

МЕДЕЈА: Ево, ћути...

ЕЛЕКТРА (*ослушне, ометена буком из суседне просторије*): Нисам сигурна... можда је само ветар.

МЕДЕЈА: Не, ово је река. Да ми је да провирим кроз прозор.

ЕЛЕКТРА: Зашто?

МЕДЕЈА: Да видим где смо, има ли стражара... и да ли има зида, капије.

ЕЛЕКТРА: Не мислите ваљда да бежите?

МЕДЕЈА: Можда ћемо морати.

*Покушава рукама да се ухвати за руб прозора и поди-
гне се.*

ЕЛЕКТРА: Шта можете да видите по мраку?

МЕДЕЈА: Месечина је. Можда могу да се извале решетке.

Уздигне се грчевито на прсте, према прозору. Електра схвата да она неће престати. Устаје коначно са постеље, уздахнувши.

ЕЛЕКТРА: Има неки пањ овде, пробајте на њега да станете, може да послужи.

Медеја узима пањ, поставља га испод прозора, пење се и стиже очима тачно изнад ивице. Дише, гледа. Затим дрма решетке, оквир, проверава чврстину. Одустаје и поново гледа.

ЕЛЕКТРА: Шта има?

МЕДЕЈА: Ливада... и нигде никога. Прелепо је... да потрчиш, да играш... Види се шума у даљини.

ЕЛЕКТРА: А река?

МЕДЕЈА: Не видим је. Али јасно је чујем, мора да је близу. Сигурно је са друге стране.

Гледа још мало у слободу па силази. Електра се пење и гледа.

ЕЛЕКТРА: Ако је река близу, онда нисам много скренула с пута. Шта мислите, може ли да се преплива?

МЕДЕЈА: Откуд знам.

Електра се враћа на постељу.

ЕЛЕКТРА: Ја не знам зашто ме држе овде, ништа нисам скривила.

МЕДЕЈА (*иронична је*): Објасни им то.

ЕЛЕКТРА: Мој град је уништен, то свако зна, шта друго да им кажем? Ништа им не тражим, само да прођем.

Ћуте.

ЕЛЕКТРА: Како вам је име?

МЕДЕЈА: Шта ће ти моје име?

ЕЛЕКТРА: Ко зна колико ћемо овде бити, исту судбину делимо.

МЕДЕЈА (*насмеје се*): Тешко да нам је судбина иста.

ЕЛЕКТРА: Мислите да сте нешто посебно? Да је ваша мука највећа?

МЕДЕЈА: Не мислим ништа.

ЕЛЕКТРА: Избеглице су свуда уз пут, нисте могли да не видите.

МЕДЕЈА: Наравно да сам видела. Хођају у свим прав-

цима. Мислим да и не знају куда иду... а нарочито шта их тамо чека.

ЕЛЕКТРА: Ја знам и зашто идем и ко ме чека.

МЕДЕЈА: Благо теби.

ЕЛЕКТРА: Морам да пређем реку, чекаће ме са друге стране. Већ ме чека... ово је тако неправедно. Докле могу овако да нас држе?

Медеја ћути.

ЕЛЕКТРА: Гладна сам. Ни кору хлеба нам нису оставили!

МЕДЕЈА: Буди срећна да имамо воду.

ЕЛЕКТРА: Јесу и вама узели документа?

МЕДЕЈА: Да.

ЕЛЕКТРА: И нама. Свима. Али су обећали да ће нам бити враћена, на неком суду.

МЕДЕЈА: И без тог суда гледао ме је равно у очи, цепао и бацао у ватру све што имам. Смејао се.

ЕЛЕКТРА: И документа?

МЕДЕЈА: Све што нису могли сами да искористе, све су спалили.

ЕЛЕКТРА: Нама су обећали да ће нам бити враћено, на том суду. Можда... можда то нису исти.

МЕДЕЈА: Они су најобичнији разбојници који глуме војску.

Ћуте замишљене.

МЕДЕЈА: Момке из моје групе су тукли палицама. По рукама, леђима, свуда... само су им ноге чували.

ЕЛЕКТРА: Зашто ноге?

МЕДЕЈА: Ваљда да би могли да ходају, да не морају да их носе. Дечаке од 14, 15 година. Неке жене су вукли за косу.

ЕЛЕКТРА: Варвари! Изопачена, дивља чудовишта. Читава дан су нас држали на сунцу, жедне. Рекли су да имају само за себе, а после су се поливали водом.

МЕДЕЈА: Где су остали из твоје групе?

ЕЛЕКТРА: Не знам, само су ме гурнули овде, по мраку. Шта су вам узели?

МЕДЕЈА: Успомене. Глупо је и што сам носила. Успомене, сећања... Треба све заборавити.

ЕЛЕКТРА: Ништа не заборављам. Све, све је ту (*показује на главу*), све видим тако јасно. Мој бели град, његове куле и зидине. Блиставе тргове, тржницу која сва мирише на смокве и грожђе.

МЕДЕЈА: Баш сам гладна!

Ућуте се.

ЕЛЕКТРА: Сваке ноћи сањам исто. У некој сам шуми и одједном избијам на познати трг, пред ону величанствену палату... Мој лепи град.

МЕДЕЈА: Који више не постоји.

ЕЛЕКТРА: Постојаће у мени, док сам жива. Ту му варварске хорде неће моћи ништа!

МЕДЕЈА: Сви су они исти.

ЕЛЕКТРА: Ко?

МЕДЕЈА: Ратници. Мушкарци.

ЕЛЕКТРА: Исти? Ми и они? То је... као да поредите

просјаке и богове!

МЕДЕЈА (*са иронијом*): Причај ми о тим боговима.

ЕЛЕКТРА (*страсно*): Велики јунак је подигао мој град. Ја нисам много путовала, нисам никуд путовала пре, али сигурна сам да не постоји лепши град. Док је постојао.

МЕДЕЈА: Шта је било пре краја? Причај ми, можда ме успаваш.

ЕЛЕКТРА: Град је давно подигао јунак, леп као Аполон. Пошао је у лов, а пратила га је чета оданих другова. Угледали су јелена са златним роговима, и пошли за њим. Стигли су на ушће двеју река. Иза друге обале златила се питома равница. Под плавим небом, уз дубоку, мирну воду... Принели су жртве паљенице и подигли град, боговима подобан.

МЕДЕЈА: А јелен?

ЕЛЕКТРА: Ту су га уловили. Зато су и остали, то је био знак.

МЕДЕЈА: Шта је било са њим? Што питам, појели су га... Где су им жене биле? Ко им је децу рађао?

ЕЛЕКТРА: Па... дошле су за њима.

МЕДЕЈА (*разбесни се*): Врага! Уграбили су робиње, несретнице из освојених градова, које су пред мајкама силовали, а децу им побили. Те лепе зидине које сањаш подигли су робови. А силеције и убице, нерадници у животу, то су јуначине и најбољи синови својих градова после свих ратова. У потрази за славом и благом. Жељни туђе крви. Јелен и златни рогови... Ти стварно верујеш у то?

ЕЛЕКТРА: Свакако немам обичај да лажем. Било је овако.

МЕДЕЈА: Драга моја, тако је песник опевао, да забави

те јуначине, уз печене јелене, вино и робиње. Да им приповеда колико су дивни и велики. За комад меса и чашу вина заузврат. Због комада меса и врча лошег вина настају те приче које жене воле, после којих сањају хероје. Пошто су их ти исти хероји претходно, у стварном животу, силовали, пребили и изневерили.

ЕЛЕКТРА: Ви све изврћете, то је сулудо... Кајем се што сам уопште поменула мој град. И престаните да ходате око мене, померите се мало.

МЕДЕЈА: Твој град? Град је то моћних тирана, њихових слугу и гомиле неваљалаца! То су градови, ако мене питаш. И руља послушника, савијене главе. Реци, каква ти је била јавна? Оно кад престанеш да сањаш? (*Електра ћути*) Хајде, реци. Како је твој живот изгледао? (*Електра ћути*) Па да чујем.

ЕЛЕКТРА: Нисам ни живела у њему... заправо јесам.

МЕДЕЈА: Јеси или ниси?

ЕЛЕКТРА: Испрва јесам. После сам га гледала из даљине. Сваку кулу, сваки завијутак зидина, из дана у дан, безброј пута, безброј погледа, са сунцем које излази, и залази, или кад је на врхунцу; под месечином, облацима и кишом... све видим чим затворим очи.

МЕДЕЈА: Зашто из даљине?

ЕЛЕКТРА: Зато што су ме... зато што ме је удала чим сам напунила 15 година. Отерала на село. У страћару. За пастира. Мене! Да јој не сметам. Да се издалека дивим блиставим зидинама иза којих она блиставо живи.

МЕДЕЈА: О коме говориш?

ЕЛЕКТРА: О тој жени која ме је родила.

МЕДЕЈА: О мајци? Шта је било са њом?

ЕЛЕКТРА (*после краће паузе*): Оно што су богови одлучили.

МЕДЕЈА: Богови! Шта ми знамо о божјим одлукама?

ЕЛЕКТРА: Сазнамо у једном тренутку. Неко пре, неко касније.

МЕДЕЈА: Тише!

Чује се бука са ходника. На опрезу су. Врата се отварају. Касандра улети као да ју је неко јако гурнуо, Пенелопа самостално, отргнувши се из нечијих руку. Она једина има завежљај скривен хаљином. Не обраћа пажњу на Касандру, осврће се по просторији, смешта лагано у неки закутак.

КАСАНДРА (гледа их, грчећи се): Колико крви!

ЕЛЕКТРА: Где?

КАСАНДРА: На секири... на деци.

ЕЛЕКТРА: Нема секире, смирите се.

КАСАНДРА: Крв!

ЕЛЕКТРА: Нема крви.

КАСАНДРА: Има! Локве крви, по поду...

ЕЛЕКТРА: Где?

КАСАНДРА (болно се грчећи): Овде, у мојој глави.

ПЕНЕЛОПА (викне): Прекини више са тим!

Касандра се полако враћа у нормалу.

ЕЛЕКТРА: Шта јој је, је ли луда?

ПЕНЕЛОПА: Вади се на лудило, али изгледа да јој је прешло у навику.

КАСАНДРА: Где могу да легнем?

ЕЛЕКТРА: Где год желите. Узмите ове коже, има довољно. (*преблизу јој је*)

Можете мало даље, тамо... има довољно места.

ПЕНЕЛОПА (*гледа по просторији*): Па, могло је и горе да буде.

ЕЛЕКТРА: Одакле долазите?

ПЕНЕЛОПА: Одакле сам била, више нисам.

МЕДЕЈА: Знате ли где смо? Шта планирају са нама?

ПЕНЕЛОПА: Нико ништа није објашњавао. Ухватили су нас овде у шуми, уз реку.

Изгледа да су знали да долазимо, чекали су нас у заседи.

КАСАНДРА: Ништа нису морали да знају, по онаквој месечини видели смо се на даљину. Лепо сам говорила да не треба ићи даље, да је сувише светло. Али није имао ко да чује.

ПЕНЕЛОПА: Ти стално предвиђаш такве грозоте да људи не желе више да те слушају.

КАСАНДРА: Овако је, ваљда, боље.

ПЕНЕЛОПА: А ухватили би нас ионако. Сутра или преко сутра, ако не ноћас. Има их свуда, као мрва.

ЕЛЕКТРА: Значи река је стварно ту? Добро је.

ПЕНЕЛОПА: За шта је добро, богова ти? Да могу да нас побију и лакше се отарасе лешева? Гомила плута реком.

ЕЛЕКТРА (*уплашена*): Мислите да су убијени? Можда су се удавили. Покушали да препливају, па их је вода одвукла.

ПЕНЕЛОПА: Десеци њих се удавили? Дај, не буди наивна.

ЕЛЕКТРА: Ја никакве мртве нисам видела. Не мислите, ваљда, да ће и нас?

ПЕНЕЛОПА: Па... *(схвати да ју је преплашила, не жели то)* Ма неће, не бој се. Ово су били мушкарци. Ма неки старци. Можда си у праву, можда су се удавили.

ЕЛЕКТРА: Мора да је дубока река?

ПЕНЕЛОПА: Нисам видела дно, али делује опасно. Некако је чудна... кажи, Касандра? Баш... не знам, чудна река.

КАСАНДРА: Немам коментар убудуће.

ПЕНЕЛОПА: Не пренемажи се. Касандра нам је свезналица.

ЕЛЕКТРА: Зна ли и где смо?

ПЕНЕЛОПА: Она зна само лоше, само неке трагедије предвиђа. Не памтим да је изговорила нешто добро.

КАСАНДРА *(Електри)*: На реци смо коју треба да пређеш. Кад смо код доброг – било би добро да то урадиш што пре, јер брат ти је лоше.

ПЕНЕЛОПА: Ето, најбоље је кад је лоше.

ЕЛЕКТРА: Како... шта ви знате о томе?

КАСАНДРА: Прогања га оно што сте урадили.

ПЕНЕЛОПА: Шта су урадили?

ЕЛЕКТРА: Вама се поверио? Што ћутите, реците где је... шта вам је рекао?

Касандра као да је не чује.

ЕЛЕКТРА: Молим вас, проговорите.

ПЕНЕЛОПА: Увек она тако. Ишла је са другом групом и замало су је задавили, колико их је нервирала. Ја сам се сажалила, али... мислим, у оваквој ситуацији, то излуди после неког времена.

КАСАНДРА: Шта излуди? Истина?

ПЕНЕЛОПА: Где је та истина, ја је још нисам срела? Свако на овом путу трућа неку своју истину.

ЕЛЕКТРА: Хоћу да ми кажете све што знате о мом брату!

КАСАНДРА: Је л' хоћеш? Све?

ЕЛЕКТРА *(уплашила се)*: Па... да ми кажете где је и како је.

КАСАНДРА: Пошто си га натерала да секиром одруби мајци главу – лоше је. Привиђају му се утваре које га прогоне. Заправо га прогони савест и сећање на мртву мајку.

Тишина.

ЕЛЕКТРА *(потпуно се преобрати и претвори у камен)*: Заслужила је сваким даном свога живота. И не верујем вам да га прогони савест, нема зашто.

КАСАНДРА: У братову неодлучну руку си ставила секиру.

ЕЛЕКТРА *(бесно)*: И нека сам! Та жена је убила нашег оца, вреднијег од ње безначајне хиљадама пута. Убила је мужа кога је читав свет поштовао.

МЕДЕЈА: Ти си Електра? Сви о вама причају, да сте осветили оца. Прича се и да је он пре тога убио вашу сестру. И то зашто – да му бродови крену у пљачку. Да умилостави богове својом родитељском жртвом. *(покушава да подели своје запрепаићење)* И нико о њему

не говори као о убици!

ЕЛЕКТРА (*све више бесни*): То је лаж! Њена грозна лаж. То нико не верује.

МЕДЕЈА: Сви причају. Кажу да је било толико страшно, толико језиво нељудски, да је и војска над тим ужасом устукнула.

ЕЛЕКТРА (*избезумљена*): Који сви? Скитнице и бедници из неких беспућа, који мог оца нису видели у животу. То су страшне, одвратне лажи! И откуд теби право да их преносиш и да пресуђујеш? Одакле заправо долазиш, из каквог света? Ко си ти?

МЕДЕЈА: Једна од оних које тако презиреш – варварка.

ЕЛЕКТРА: Тако сам и мислила.

МЕДЕЈА: Да, ми смо она руља – како нас зовеш. Дошли да запрљамо вашу дивну земљу, донесемо наше дивљачке обичаје. Згражаваш се, а онда мајци секиру у главу.

ПЕНЕЛОПА: Несрећнице, је ли то истина?

ЕЛЕКТРА: Опет кажем, и хиљаду ћу пута поновити – добила је само оно што је заслужила. Неће се више шеткати по двору мога оца, у својим кићеним хаљинама, без стида, без кајања, не скривајући прељубу. (*пауза*) Ћутите, је ли? Тако сте ћутали и када ме је натерала да се удам и одем из града. Ја, Агамемнонова ћерка, у прљаву сеоску избу. Да слушам ветар и таласе по цео дан и ноћ, и кроз грање гледам дворак свог оца, којем не смем да приђем.

КАСАНДРА: Мрзела си је одувек, и пре него што ти је убила оца.

ЕЛЕКТРА: Јесам! Понижавала га је из ноћи у ноћ, годинама, скрнавевши њихову брачну постељу. Све нас је понизила. Дозволила је да један користољубиви љи-

гавац управља краљевством мога оца. И откуд он ту, кад су сви поштени мушкарци отишли у рат?

Ћуте.

ЕЛЕКТРА: Откуд, питам вас?

МЕДЕЈА: Зашто си чекала брата да те освети?

ЕЛЕКТРА: Жудео је за осветом. Горе су му биле моје муке од сопствених. Све је заслужила!

МЕДЕЈА: Не кривим те због убиства, само питам зашто секиру ниси у своје руке узела, што се ниси са њом сама обрачунала.

Електра не одговара.

ПЕНЕЛОПА: Не кривиш је због матероубиства? Чекај, је ли ово лудница? Ја сам из једне луднице изгледа у другу побегла.

КАСАНДРА: Теби би боље било да си свога убила, него што се сада по свету потуцаш!

ПЕНЕЛОПА: Види цуро, ја сам газила крв до колена по својој кући и доста ми је убиства за сто живота. То да ми ниси спомињала!

КАСАНДРА: Ћутим.

ПЕНЕЛОПА (*Електри*): А ти, несрећо, чему се надаш у животу после таквог злочина. Каква год да је била – живот ти је дала.

ЕЛЕКТРА (*бесно*): Свака крава то уме, да дâ живот. И овца, и коза, и кокошка... што их не спасава ножа.

ПЕНЕЛОПА: Па онда тако и жене треба клати?

МЕДЕЈА: Не изврћи њене речи, има смисла то што говори.

ЕЛЕКТРА (*Медеји*): Не треба ми одбрана! (*Пенелопи*) Госпођо... ето, знате ко сам, али ја не знам ко сте ви, које вам је име...

ПЕНЕЛОПА: Пенелопа.

ЕЛЕКТРА: Госпођо Пенелопа, мајка без срца није мајка. Свог јединог сина, мог малог, беспомоћног брата, без жаљења је отерала да се потуца по свету, а мене на село склонила. Добро је знала шта и њу и њеног љубавника чека кад он порасте. Чудо је да је преживео, кроз шта је све пролазио због ње, немајке.

ПЕНЕЛОПА: Ако вас је тако мрзела, што вас није убила? То би јој било много једноставније.

ЕЛЕКТРА: Бојала се побуне грађана. Надала се да ће неко други то урадити.

МЕДЕЈА: Побуне грађана? Па они ћуте и кад им рођену децу кољу.

ЕЛЕКТРА: То су твоја варварска искуства са друге стране света, то ме не занима.

МЕДЕЈА: Стварно? А шта су ратови него клање туђе деце? На обе стране света.

ЕЛЕКТРА: То је нешто сасвим друго.

МЕДЕЈА: Не, то је прво! Ратови су кржаве пљачке у које се туђи синови шаљу. А твој отац је био најбољи у томе. Колико је младића погинуло због његове грамзивости! Троја је била златни залогај, силни порез се ту прикупља од бродова који пролазе мореузом.

ЕЛЕКТРА: Мој отац је био јунак над јунацима и не узи-мај га више у своја погана уста. То што говориш је сумануто. Шта је требало, да погнемо главу пред срамотом која нам је нанета? Можда ви – ми не! Ми имамо достојанство и знамо шта је част!

МЕДЕЈА: Срамоту? Па теби су испрали мозак. Мислиш

да се због Менелајеве блуднице диже хиљаду бродова? Похлепа за златом их је подигла, ништа друго.

ЕЛЕКТРА: Ти својим варварским мерилима мериш! Прљави сте, и све прљате. Сви песници света о Агамемноновом јунаштву певају, само ви из колиба имате неку своју истину.

МЕДЕЈА: Сви песници певају исте песме, настале око казана онога кога хвале. Ма шта се ја с тобом расправљам...

ЕЛЕКТРА: И боље је да ћутите о ономе што не знате, а не да лажете. Мужа и највећег јунака је та жена убила. А своју децу живу закопала у очај. Како то не видите, како сте тако без срца?

КАСАНДРА: Она твог оца није ни хтела. На силу ју је оженио. Пре тога јој је убио мужа кога је волела. И сина, који је био беба.

ЕЛЕКТРА (*ван себе на ове речи*): Како се усуђујеш!? (*јурне на Ксандру, дрмуса је*) Шта причаш ти, лудачо? Шта то булазниш? (*виче*) Престаните да лажете! Нећу да слушам више лажи, читавог живота их слушам. ЛА-ЖЕ-ТЕ! Све! (*лупа на врата*) Изведите ме одавде! Пустите ме напоље! Немате право да ме држите затворену...

Електра свом снагом, ногама удара о врата. Са друге стране се чује гласан одговор, и снажан ударац у врата, па пуцањ. Пенелопа притрчи, покушава да је склони од врата, ова се не да, наставља да их шутира, Пенелопа је снажно одгурне.

ПЕНЕЛОПА: Престани, сишла си с ума, хоћеш да нас побију због тебе!?

МЕДЕЈА (*прилази Електри и покуша да је обгрли*): Смири се, нећемо више причати о томе.

ЕЛЕКТРА (*у хистерији*): Не додирујте ме, оставите ме. (*одгурне је*) Исте сте као она, зле; гледате ме са

гађењем, као јадницу. Склоните се од мене, не могу да дишем!

МЕДЕЈА: Нико те тако не гледа.

ПЕНЕЛОПА: Ја ћу је гледати, бојим се да и мене не убије.

ЕЛЕКТРА (*срроза се плачући*): Требало је све да се промени кад се он врати. Да се вратимо у дворац и да све опет буде добро. Мој мали брат, ко зна где је сада, изгубљен, сам... Јооој, мили мој, где ћемо се ти и ја склонити, без заштите оца, под сенком мајке крвнице...

МЕДЕЈА (*Електри*): Смири се. Биће добро, наћи ћеш га. Спавај.

Смешта је на лежај. Електри леже плачући, у једном тренутку се смири.

ПЕНЕЛОПА: Она не заслужује милост.

МЕДЕЈА: Неосетљива си.

ПЕНЕЛОПА: Мајка крвница, а они је заклали! Ја сам све напустила да не бих узела нож у руке и неке пресудила – не говори ми да сам неосетљива. Најлакше је убити... свако то може.

МЕДЕЈА: И тај убијени је убио и убијао – ако ћемо по твој.

ПЕНЕЛОПА: То онда краја нема.

МЕДЕЈА: Нема, госпођо помирителнице! Ако ме неко силује, осветићу се. Ако ми смрт намењују, убићу. Само, неће бити по њиховом, нећу као овца на клање – буди сигурна.

ПЕНЕЛОПА: А ево те ипак, у збегу.

МЕДЕЈА: Наспрам мене је стала војска, нисам свемогућа. Ипак, претходно сам им довољно закувала да

ме никад неће заборавити.

ПЕНЕЛОПА: Шта си урадила?

МЕДЕЈА: Рецимо да сам им побркала планове. Да сам ту војску обезглавила. Фигуративно, ако ме разумеш.

ПЕНЕЛОПА: Разумем толико да на крају ипак бежиш и да си овде са мном, која никога нисам обезглавила.

Ћуте, свака у свом ћошку.

МЕДЕЈА: Кад препознаш зло, истинско зло, треба му стати на пут на сваки начин, без милости.

ПЕНЕЛОПА: Ако ме муж превари, ако ме мучи, то је зло за мене, не и за друге. Зато се склоним од таквог мужа. Не узем секиру у руке.

МЕДЕЈА: Ја говорим о општем злу.

ПЕНЕЛОПА: Не знам шта је то.

МЕДЕЈА: Благо теби. Седела си, ваљда, у своја четири зида и сусрела се само са својим малим, кућним злим духом. Да ти је кућа мењала место, као моја, да си била принуђена да се мешаш са светом, као ја, упознала би и оно моћније зло, оно које влада светом.

ПЕНЕЛОПА: Ја сам жена, место ми је и било у кући. Мушкарци ходају светом, они нека се боре са тим твојим злом.

МЕДЕЈА: Мојим? Ови људи напољу беже од мог зла?

ПЕНЕЛОПА: Не знам, нисам толико паметна као ти. Знам само да своје руке нисам окрвавила.

МЕДЕЈА: Овај свет воде управо ти, крвавих руку. Ако и нисам јака као они, бар неће моћи ни да ми се смеју, ни да ме жале. Нико. Могу само да ме мрзе.

ПЕНЕЛОПА: Мене то не би усрећило.

МЕДЕЈА: Нисмо исте.

ПЕНЕЛОПА: То сигурно.

Ћуте.

КАСАНДРА (*Медеји*): Ти знаш да ћеш бити спасена.

МЕДЕЈА: Ништа ја не знам, нисам врач као ти.

КАСАНДРА: Знаш, знаш. Имаш ти заштиту са највишег места, неће дозволити да пропаднеш. А песници ће хиљадама година наставити да те руше и уздижу, покушавајући да проникну у енигму твог поступка.

МЕДЕЈА: У оваквим скрајнутим мраковима, где ни сунце не може да пробије, ни судбина није сигурна. Лако све може да се промени.

ПЕНЕЛОПА: Судбина! Истина! Све вам је то паучина. Хајде да пробамо да спавамо. Ко зна шта нас сутра чека.

Умире се. Из суседне собе бука, уз звуке лире. Касандра седи на постељи.

ПЕНЕЛОПА: Не можеш да спаваш?

КАСАНДРА (*уздахне поново*): Не би ни ти да слушаш ове гласове у мојој глави... расправљамо се по сву ноћ. Тако ми се спава, тако бих да не мислим!

ПЕНЕЛОПА: Па ти немој.

КАСАНДРА: Не могу да престанем да говорим, чак ни кад ћутим.

ПЕНЕЛОПА (*после паузе, устане и седне поред Касандре*): Јаднице!

КАСАНДРА: Разумем ја добро што нећете да ме чујете. Ни сама себе нисам слушала, а знала сам како ћу завршити.

ПЕНЕЛОПА: Зна ли ико чији су ово војници?

КАСАНДРА: Ничији. И свачији.

Ћуте замишљене. Поново се зачује

ПЕВАЧ:

Море се заљуља до чадора и аргејских лађа;
И уз громотну вику са војском се сукоби војска.
(*Илијада*, XIV/392–393)

ПЕНЕЛОПА: Певач! Ето ипак нечег лепог и на овом месту.

ПЕВАЧ:

Најпре Ајант, син Телемонов, Хиртија рани,
Фалку оружје свуче Антилох и Мермеру с њиме;
Мориса уби Мерион и с њиме Хипотиона,
Теукар Протоона прободу и Перифета.
Атрејић Хиперенора потом у слабине рани,
Људма пастира, и мед му дубоко пробије трбух.
Његова душа брзо кроз широку рану излети,
Тама се разлије њему по очима. Али јунака
Ајант, Ојлејев син брзоноги, највише смаче.
Њему не беше борца ни једног равног да стигне
Борце уstraшене кад Див их у бежање нагна.
(*Илијада*, XIV/511–522)

Одобравање и узвици пијане гомиле која слуша.

ПЕНЕЛОПА: Са каквом слашћу овај то приповеда. До у детаљ. Као да је био тамо.

МЕДЕЈА: А није.

КАСАНДРА: И да је био, не би видео ништа, јер је слеп.

ПЕНЕЛОПА: Како то да нико не пева о престрављеним мајкама и женама које чекају вести из рата? Којима живот прође у чекању.

МЕДЕЈА: Мушкарци! Чудим се што нас ови нису силовали.

ПЕНЕЛОПА (*насмеје се*): Маторе смо, драга моја. Они воле мале девојчице и дечаке. (*осврће се према Електри*) Ова спава?

МЕДЕЈА: Изгледа.

ПЕНЕЛОПА: Дођите вас две. Имам нешто да нас разгали.

Вади из завежљаја чутурицу. Касандра остаје у свом углу, Медеја прилази. Пенелопа вади цигарете, нуди је, пуше. Натезу из чутуре.

МЕДЕЈА: Како си успела да сачуваш ово благо?

ПЕНЕЛОПА: Имам ја своје начине.

МЕДЕЈА: Имаш нешто за јело?

ПЕНЕЛОПА (*вади*): Све имам! Узми.

МЕДЕЈА (*узима*): Мртва сам гладна.

ПЕНЕЛОПА (*Касандри*): Дођи, нећеш скоро имати овакву прилику. (*Касандра остаје на свом месту*) Како хоћеш. Она ти је права свештеница. Нити једе, нити пије, нити се жали, нити пиша. Оно друго да и не помињем. Занима је само будућност. Али црна. Што црње, то боље.

МЕДЕЈА: Можда ипак види нешто?

ПЕНЕЛОПА: Шта ћу ја са тим што она види?

Ћуте. Једу.

ПЕНЕЛОПА: Знаш, ја сам стварно глупа. Али стварно. Слушам те како причаш, видим да је то нешто паметно, али мени је то све некаква магла. И питам се у шта ми је живот прошао? Он је отишао у рат, а ја сам чувала кућу, сина... правила се да не примећујем ужарене погледе младића који су у међувремену стасали. Управљала имањем и сачувала га, рачунала, држала

под контролом... Знаш шта је смешно? (*Медеја је гледа ишчекујући*) Мислила сам да сам савршена.

МЕДЕЈА: Па... вероватно имаш разлоге за то.

ПЕНЕЛОПА: Била сам убеђена да идем баш правим путем, јединим могућим. И онда те богови пукну по том поносу. У једном дану, све се распадне. Муж ти није муж, син ти није син, дом ти није дом... Богови и судбина су много већи од сваког од нас. Хоћу да кажем – нема ту места за гордост.

МЕДЕЈА (*замишљено*): Да... љубав је опасна замка. Слепило.

ПЕНЕЛОПА: Ко говори о љубави? Говорим о дужности, исправности. Поносу изнад свега. Јер видела сам да знам све оно за шта су ми говорили да није мој посао, да је претешко за жену. Више ме нико није могао вратити у собу, да у самоћи, затворена, иза спуштених завеса ткам по цео дан. И мислила сам – сви то виде и цене. Како да не! Свет мисли на тебе и твоју исправност колико и ја на јагње које сам рекла да за кољу за ручак.

Ћуте замишљене.

МЕДЕЈА: Ја сам због љубави све напустила. Оца, отаџбину... Пратила га слепо преко пола света. Био је леп, тако моћан, заносан, храбар... (*ућуми*)

ПЕНЕЛОПА: Шта је било са њим?

МЕДЕЈА: Остао је да лежи испод свог славног брода, пије док се не онесвести, и присећа се своје нестале славе. Збуњен што је прошла и љут на читав свет. Мали, мали човек... мој некадашњи јунак.

КАСАНДРА: Памтиће се само његово јунаштво. Рапсоди ће проносити његову славу док је света, и нико неће знати за пијаног мушкарца коме ће катарка разбити главу.

ПЕНЕЛОПА: Све што певају тако одважно звучи: Ајант рани Хиртија, Мерион уби Мориса, Теукар Протоона... Цап-цап! Ко ништа.

МЕДЕЈА: И гомила одсечених руку, прободених очију, разваљених утроба. Ране које труле и смрде. Крв, мокраћа, говна. Плач и јауци. Нема у томе јунаштва. Само страх. Као црна авет извлачи се из тих очију које преклињу да их спасиш, да их отргнеш од бола, да им кажеш да није страшно, да ће проћи. И да ће све бити као пре тог страшног неспоразума у којем им је копље пробало ногу, смрскавши је. Пре него што им је грло допола пресечено, па крв шикља како покушају да проговоре. Пре него што им се бодеж зарио у стомак. Њихов страх је језив, и заразан.

ПЕНЕЛОПА (*запањена је*): Откуд ти то знаш?

МЕДЕЈА: Била сам тамо, видела, чула.

ПЕНЕЛОПА: У борби... у рату?

МЕДЕЈА: Да, била сам.

ПЕНЕЛОПА: Како си доспела тамо?

МЕДЕЈА: Пошла сам за мужем. И синовима.

ПЕНЕЛОПА: И убијала?

МЕДЕЈА: Понело ме је... Као ова јадница што верује у очеву мисију. Толико се говорило о части, части, части... да сам поверовала.

ПЕНЕЛОПА: Чула сам за Амазонке, али за неку нашу жену ратницу – не. То је велика храброст. Дивим ти се!

МЕДЕЈА: Рекла си да се грозиш убијања.

ПЕНЕЛОПА: То је друго, то је у рату.

МЕДЕЈА: Зашто је друго?

МЕДЕЈА: Па... ратова је одувек било... то мора.

МЕДЕЈА: И убистава је одувек било, а Електру презиреш.

ПЕНЕЛОПА: Није то исто... Како си рекла да се зовеш?

Медеја оклева са одговором.

КАСАНДРА: Медеја се зове.

Пенелопа јаукне. У том часу зачује се страховита бука и пуцњава из ходника, ударци на врата као да ће их развалити, бат чизама које трче, пуцњава, дозивање... Електра се усправи на својој постељи, ослушкују престрављене. Касандра остаје на свом месту.

ЕЛЕКТРА (*виче престрављена*): Шта је ово? Шта се ово дешава? Богињо, спаси нас! Молим те! Молим те! Молим те...

Хаос напољу траје. Медеја се пење на пањ и покушава да види шта је напољу.

ЕЛЕКТРА (*избезумљена, долази до Медеје*): Је л' видите нешто? Шта је напољу?

МЕДЕЈА: Ништа. Никога на ливади.

ЕЛЕКТРА: Побиће нас све! Шта да радимо, шта да радимо!?

МЕДЕЈА: Касандра, шта се дешава?

Касандра ћути.

ПЕНЕЛОПА (*према Касандри*): Ух, проклета била! Кад овако заћути, не вреди ништа.

МЕДЕЈА (*грубо дрмуса Касандру*): Проговори ако знаш!

ПЕНЕЛОПА (*Медеји*): Полако, ти! Знамо твоје начине,

немој то овде...

МЕДЕЈА: Иначе – шта? (*прилази претећи Пенелопи*)
Шта ћеш ти, која знаш моје начине?

Напољу одједном завлада тишина. Пенелопа се повлачи пред Медејом.

ПЕНЕЛОПА: Како си још жива, после тога шта си урадила!? Убити сопствену децу! Никада за нешто страшније нисам чула.

МЕДЕЈА: Где си ти могла ишта да чујеш, у својој малој тврђави, одвојена од света? Али мислиш да знаш све, да можеш да судиш. Ти ћеш мени судити, јадна, припроста жено?

ПЕНЕЛОПА: Богови ће ти судити.

МЕДЕЈА: Богови? Дај, не засмејавај ме.

ПЕНЕЛОПА: Зато си тај ужас урадила, јер мислиш да никога нема изнад тебе.

ЕЛЕКТРА: То су те дивне мајке, те које је злочин склонити са лица земље! (*Пенелопи*) Ето ти, кад се питаш како сам могла! Моја је била иста таква, једино што је чекала да други одраде њен посао, да други узму нож. Али смрт нам је у својој глави већ била наменила.

ПЕНЕЛОПА: Напустила сам кућу, све сам оставила да не бих живела са убицом. Нисам ни слутила шта све по свету хода, а зове се човеком. И то не човеком већ женом. Касандра, реци ми да сањам, реци ми да свет није овакав. Реци ми да није истина.

Касандра ћути.

МЕДЕЈА: Жао ми те је. Извини што сам ти рекла да си јадна, припроста жена.

ПЕНЕЛОПА: Ти мене жалиш? Не, ја не умет са вама двојма да разговарам, не могу... не желим ни да разу-

мем. То су тако страшне приче, нема ко се не згражава над вама.

МЕДЕЈА: Фини неки људи, згранути, безгрешни.

ПЕНЕЛОПА: Не желим да те слушам.

МЕДЕЈА: Ја желим тебе да чујем. Хајде сада, када смо осуђене на ову заједницу у тамници, да чујемо ко је шта радио и зашто. Ето ти! (*Пенелопи*) Ниси убила! Али јеси ли мрзела? Сплеткарила, унесрећила некога? Криво осудила неку слушкињу, трудну је избацила из куће или опањкала?

КАСАНДРА: Песник је на твоје питање већ одговорио: Срећан ли си, довитљиви Одисеју, сине Леартов, Јер си добио љубу што велику има врлину!
(*Одисеја*, XXIV/ 191–192)

МЕДЕЈА: А то је та Пенелопа! Безгрешна жена и супруга. Идеални бич за оне које нису идеалне! Јер све треба да буду мирне, верне и послушне, баш као Одисејева Пенелопа. Ако је могла она, онда тако мора да може и свака друга.

ПЕНЕЛОПА: Хоћеш теби да се правдам? Теби која си рођену децу убила зато да се осветиш мужу!

Медеја се насмеје на сав глас на ову реченицу.

ПЕНЕЛОПА: Да, да, смеј се! Убила децу јер је муж отишао са другом! Требало те је каменовати. Као и ову матероубицу. Због вас две смо ми овде, зато су нас похватили. Због вас треба и ја да страдам?

МЕДЕЈА: Невероватно је да су у овом крвавом свету само теби руке остале чисте.

Пенелопа ћути.

КАСАНДРА: Слушкиње ти је побио јер си ћутала, јер ниси изговорила да си их ти послала у кревете просаца.

ПЕНЕЛОПА (*брани се, то јој је жива рана*): Послала сам их да ми дојављују њихове намере, моја кућа је била под опсадом, бранила сам се на све начине. Како сам могла да знам...

КАСАНДРА: Ћутала си.

ПЕНЕЛОПА: Уплашила сам се!

КАСАНДРА: Чегат? Да ће помислити да си и ти тако?

ПЕНЕЛОПА: Схвати да се све изненада догодило, нисам стигла да се приберем. Нисмо ни проговорили пре тог покоља...

КАСАНДРА: Али кад је почело, склонила си се у своје просторије.

ПЕНЕЛОПА: Нисам ништа могла, кунем се! Поклао је и просце и слушкиње пре него што сам сазнала шта се дешава иза тих затворених врата.

КАСАНДРА: Ниси ни покушала да их отвориш.

ПЕНЕЛОПА: Уплашила сам се! Не разумеш, а малопре си говорила о страху који те је слудео. Језиви, нељудски крици су допирали оданде... уплашила сам се.

МЕДЕЈА: Због тебе су те невине девојке страдале? И шта, твоје руке су чисте?

ПЕНЕЛОПА: Нема дана да не жалим због тога.

МЕДЕЈА: Да, ти си једна добра душа! Њиховим мајкама и очевима је много лакше јер ти жалиш? Зато си побегла, бојећи се освете, а не зато што се грозиш мужа убице.

Пенелопа одмахне руком, без жеље да говори даље. Ћуте.

МЕДЕЈА: Могле бисмо да се не нападамо и не оптужујемо, бар док смо овде. Свака зна своју муку, коју

други не виде.

КАСАНДРА: Слушајте.

ПЕНЕЛОПА (*не чује ништа*): Шта?

КАСАНДРА: Чујете ово... туп-туп-туп?

ПЕНЕЛОПА: Не чујем ништа. Само ове пијане будале поред.

КАСАНДРА: Како не чујеш? Туп-туп-туп...

ПЕНЕЛОПА: Какво туп-туп?

КАСАНДРА: Ходају.

МЕДЕЈА: Где?

КАСАНДРА (*ослушкујући*): Напољу. Људи. Гомиле људи. Зар не осећате како је ваздух густ и лепљив од њихове журбе? (*ослушкује*) туп-туп-туп... Слушајте... Туп-туп-туп. Трче. Као овце, сабијени у чопору... А тек ће сваки хиљадити стићи. Да им кажем то? Да им кажем да ни тај хиљадити неће добити оно што мисли да му припада? Да ли би ме чули? Да ли би ме ти, Пенелопа, чула?

ПЕНЕЛОПА: Не, не бих те слушала. Идем напред, верујем да ћу наћи парче мирног неба негде, у неком куту. Променићу земљу, променићу људе. Можда и име променим. Нисам више Пенелопа. Све ћу променити.

МЕДЕЈА: Мењај шта хоћеш, али ми морамо да изађемо одавде. Једини пут нам је кроз ова врата. Колико их је било кад су вас спровели?

ПЕНЕЛОПА: Не знам, скинули су нам повезе са очију тек кад су нас гурнули овде. Можда двојица.

МЕДЕЈА: Двојицу можемо да савладамо, ако будемо спремне.

ПЕНЕЛОПА: Наоружани су.

МЕДЕЈА: Можемо им отети оружје.

ПЕНЕЛОПА: Ко зна колико их је напољу. Касандра, видиш ли шта? Шта ће бити са нама?

КАСАНДРА: Рекла си да нећеш да ме чујеш, да те не занима моја истина.

ПЕНЕЛОПА: Немој бити сурова!

ЕЛЕКТРА: Преклињем вас, реците шта видите. Хоћемо ли се избавити одавде?

Касандра ћути.

ЕЛЕКТРА (*кука*): Неће да нам каже. Скапаћемо овде, забрављене, заборављене. О, страшна смрти! Можда је ово казна. За шта казна, докле казна... Мој чистав живот је био само казна. Брате мој, шта ће бити са тобом. И ти си сам! Мој предобри, мали брат, мој несрећник...

МЕДЕЈА: Прекини са том кукњавом! (*прене се и промени тон*) Не бој се, извући ћемо се некако... наћи ћеш га.

ЕЛЕКТРА (*ридајући*): Нећемо! Готове смо. Ово је крај.

ПЕНЕЛОПА (*Касандри*): Зашто не проговориш, шта год видела, да знамо на чему смо. Што нас пушташ да се мучимо?

КАСАНДРА (*иронично*): Зашто не тражите да вам гатам нешто лепо? (*Електри*) Ево, да ли ћеш се заљубити, удати... (*Пенелопи*) хоћеш ли бити поново богата и поштована? Можда се поново удати?

ПЕНЕЛОПА (*запрепашћена*): Шта причаш ти, каква удаја, какве глупости? КАСАНДРА: Па обично ме за то питају. Али кад говорим о важним стварима, кад покушавам да спречим да се срља у пропаст, кад кажем да

некоме не треба веровати јер је лажљивац, да другога не треба слушати јер је лопов и убица, кад опомињем гомилу да не крвави руке убијајући невиног, док им се прави злочинац пред носом шета; кад кажем да народ не сме да гладује а да палата пуни своје ризнице, (*виче*) кад кажем да је рат крвав посао у којем нема праведних... (*пада у транс*) Не верујете ми када вам говорим да се вратите кућама и не гинете због пропалица! Не верујете ми да не смете да затрујете воду коју село користи за пиће, (*сломи се*) да вадите очи... да кожу са живих људи дерете... да ћерке пред мајкама и очевима силујете... децу масакрирате... да не смете живе људе да спаљујете, да је то забрањено! Забрањено и божјим и људским законом! (*урла*) Да је забрањено!!!

МЕДЕЈА: Престани! Ућути!

КАСАНДРА: Тада сам само лудача која булазни глупости.

Касандра ућути, али се грчи.

ПЕНЕЛОПА (*констернирана, сачека да се Касандра смири*): То раде тамо?

МЕДЕЈА: Тамо, овде, свуда.

КАСАНДРА: Све видим, а никога не могу да спасим.

Ћуте.

МЕДЕЈА: Био је младић, скоро дете. Копље му је ноге пробилло, грло до пола било разрезано. Лежао је немоћан, уваљан у нечију распорену утробу, која се још пушила. Без гласа, уплашен. Са очима срне. А ја нисам смела ни да га погладим... Воде да му дам... Не би ми дозволили, знала сам то.

(*расплаче се*)

ПЕНЕЛОПА: Плачи за својом децом, не за њим.

ЕЛЕКТРА: Жао ти је непријатеља?

МЕДЕЈА: Те очи... Као очи мојих синова кад су били мали. Док су ме гледали са поверењем. Кад сам цео свет њихов била. И они мој.

Не може да се смири.

ПЕНЕЛОПА: „Нема одиста ништа кукавније него је човек, од свих бића што дишу на земљи, што гамижу по њој.“ (Илијада, XII/ 446–447) Мука ми је од ваших прича... мука. Можда је требало да останем у кући.

Ћуте, свака у свом ћошку.

КАСАНДРА: Вратила си се кришом, ноћу, у ту кланицу. Одвукла га до колибе у шуми. Требало је да будем ту, да ти кажем да то не радиш. Нико ме ниси помогла.

ЕЛЕКТРА: Неговала си људе који су дошли да убијају наше момке, да руше наше градове!!! Каква си ти то жена? Па да, заборавила сам – ти и јеси њихова. Не може се варварин припитомити.

КАСАНДРА: Види, да не буде забуне, и ја сам варварка. А чија си ти, знаш ли то?

ЕЛЕКТРА: Знам врло добро, и поносна сам на то. Не очекујем да разумеш.

МЕДЕЈА (*насмеје се*): О, ја разумем добро. Не можеш ни да замислиш колико добро разумем. Јер муж ми је то улио у главу: „Пре свега, боравиш у земљи хеленској, а не у крају варварском, па сада знаш и закон и право; овде нема насиља.“ (Еурипид: *Медеја*) (*смеје се*) Овде нема насиља!

ЕЛЕКТРА: Право ти је и говорио.

ПЕНЕЛОПА: Шта је било са младићем?

КАСАНДРА: Прича од које ће ти бити још више мука.

ПЕНЕЛОПА: Реци.

МЕДЕЈА: Пратили су ме, док сам ишла да га превијем. Војници из логора, двојица. Кад сам изашла, запалили су колибу. Смејали су се... Он је сигурно остао нем. Можда је кркљао. Можда је само гледао оним својим очима.

Ћуте.

ПЕНЕЛОПА: Какви су то људи који живе људе спаљују?

МЕДЕЈА: Извадила сам бодех и пробола једног, док је овај други пишао. После сам пробола и другог.

ПЕНЕЛОПА: Нека си. Али... како си синове?

Тишина.

ПЕНЕЛОПА: Спасаваш мученика а своју децу убијаш. Шта је с тобом?

МЕДЕЈА: То су били моји синови.

ПЕНЕЛОПА: Лажеш!

МЕДЕЈА (*одсутно*): „Од мене смрт им, ја сам њих и родила.“ Зашто бих лагала?

ПЕНЕЛОПА: Да се оправдаш.

МЕДЕЈА: Зар мислиш да ми ишта овоземаљско треба после тога? Да ми треба оправдање, одобравање, било шта.

ЕЛЕКТРА: За тебе и твој злочин не може бити блаже казне од убиства. А ни вас две нисте боље када то све мирно слушате. Ова жена је погазила све законе друштва. Рођену децу је убила, непријатеље скривала и чувала! Ти си чудовиште које треба каменовати!

МЕДЕЈА: А ти си обузета мржњом, и – што је најстрашније – то и не схваташ.

Пенелопа доноси пиће и цигарету Медеји, ова узима.

ЕЛЕКТРА: Питала си како нам рука није задрхтала пред мајчиним лицем. А ниси питала какво је било то лице. Верујеш да сам рођена као монструм који мрзи мајку.

ПЕНЕЛОПА: Ништа више не питам, пусти ме молим те.

ЕЛЕКТРА: Не, не, рећи ћу ти, јер за ову имаш разумевање, можда ћеш и за мене. Знаш каква је била та мајка, од кад је памтим? Њено лице је окамењена маска. Уста скупљена горчином. Обрати ми се само да ме вређа. Зашто нисам мила као што је била Ифигенија! Докле мислим да се вучем ходницима као нека сељанка? Није то јер сам несрећна, не! То је зато да њој терам инат. У свему сам јој само на срамоту. Изгледам као страшило. Моје ткање је варварско, моје руке испуцале, моје речи дрске, мој поглед змије из камењара. Незахвална сам, немам разумевања за њену тугу... *(дрекне)* Тугу! Док се преврће по постељи са својим пастувом, намирисаним слабићем, том сенком сенке мога оца! Нисмо нас двоје никада мајку имали. Само жену која је увредила нашег оца.

КАСАНДРА: Орест се сетио како му је певала песмице док је био мали, како га је успављивала стрпљиво и нежно. Сетила си се и ти. А и даље си га терала на убиство.

ЕЛЕКТРА: Та заједничка мука се морала једном окончати.

КАСАНДРА: Је ли овако боље?

ЕЛЕКТРА: Ништа није боље, нити је могло бити боље у тој причи. Овако је бар – крај.

Ћуте.

КАСАНДРА: Црна вода неће да нас прими... испљунуће нас... док је времена лутаћемо без мира... док је људи превртаће нам утробу... вода нас не прима...

нема смрти, нема мира, нема краја...

ПЕНЕЛОПА: Ућути више! Доста ми је твог брбљања. И твог, и твог, и твог... Хоћу да ми се врати онај мир у душу, не желим да знам. Хоћу да живим с добрим људима. Хоћу да мирно гледам у море. Ништа од мене не зависи. Сем да будем добра.

Заћуте. Чују се птице. Светло зоре пробија се кроз прозор.

ЕЛЕКТРА: Свиће. И река се чује, јасно. Да ми је да је пређем.

КАСАНДРА: Ово није река која се прелази.

ЕЛЕКТРА *(уплашена)*: Зашто?

КАСАНДРА: Она те узме. Или те неће, што је још горе.

ПЕНЕЛОПА: Не слушај је, опет нешто измишља. Тако је лепо кад ћутимо. Само птице.

Заћуте, слушају птице. Из суседне собе поново се зачује певање.

ПЕВАЧ:

Ареј ми и Атена подарише смелост и снагу
Редове бојне да рушим, душманима снујући пропаст.
... Никад ми није смрт пред јуначком лебдела душом,
Него бих наваљив'о и први копљем убиј'о.
... Такав бејаш у боју, а послови мени не беху
Мили, ни кућни рад што блиставу одгаја децу,
Него ми свагда миле веслацице бејаху лађе,
И рат и копља глатка и стрелице беху ми радост,
Саме жалосне ствари што другим су људима страшне!
(Одисеја, XIV 216–226)

КАСАНДРА *(Пенелопи)*: Ово о твојем мужу певају.

ПЕНЕЛОПА: Срећне мене!

МЕДЕЈА: Све ли зна овај певач. Онај му се, ваљда, поверио.

ЕЛЕКТРА: Одакле икоме право да приповеда о туђем животу?

МЕДЕЈА: Да! Ја бих о свом животу потпуно различите песме могла да певам. То би било занимљиво, сваком рапсоду да испричам различиту варијанту. А свака истинита. И онда се они побију на такмичењу, чија је истинитија.

Смеју се.

ЕЛЕКТРА: И ја бих. Мој живот у дворцу, део први. Памтим оца. Играо се са нама, Орест је био беба, носале смо га Ифигенија и ја, нисмо му дале мира... Каква срећа. Мајку не памтим. Док се није вратила са Аулиде. Све се променило. Била сам крива што сам преживела. (*Ћути*) Срам је било.

ПЕНЕЛОПА: Могла бих да причам о две прве године, испуњене слашћу и срећом. О цвећу које ми ујутро оставља на јастуку, првим смоквама и чаши вина које осмехнут доноси на пладњу. Има и друга песма, о томе како са стомаком, уз прозор плачем, док га гледам како на коњу одлази на супротну страну од луке, у правцу сељачких колиба, где ће прву сељанчицу зграбити. О ноћима у којима ишчекујем да чујем бат копита које га враћају кући. Па ће ми се ујутро умиљавати и забављати ме, измишљајући невероватне приче где је све био и шта је видео. Ако је расположен. А ако није, осорно ће ме упутити да се ухватим неког посла и да га оставим на миру. Могу да се сећам ласкавих речи послуге и сељана, док пролазим поред њих. Завидљивих погледа слушкиња које моју „срећу“ неће доживети. Или подсмешљивих дошаптавања и кикота за мојим леђима. Дана и недеља самоће и страха пред неизвесношћу... или дана краљевског сјаја. Чекања. Страшног и туђег човека који се вратио уместо онога кога сам испратила. Шта је тај мој живот, па ја то ни сама не знам. А сад неко, ко ме није ни видео, приповеда о томе.

МЕДЕЈА: Све су приче насиље над истином.

КАСАНДРА: Али су и гарант славе.

ПЕНЕЛОПА: Кад се вратио, по целу ноћ у сну се превртао, викао, јечао... Не би ти, драги мој, имао те море да ниси клао и убијао, да ниси палио и силовао. Радовао би се нашем сину, не би бежао од њега, да туђе синове ниси на копље набијао.

КАСАНДРА: Ћути!

ПЕНЕЛОПА: Шта је сад?

КАСАНДРА: Слушајте! Чујете?

ПЕНЕЛОПА: Шта?

КАСАНДРА: Тишина. Отишли су.

МЕДЕЈА: Ко?

КАСАНДРА: Сви. Нема никога.

ПЕНЕЛОПА: Јеси сигурна? Како сви?

КАСАНДРА: Кажем вам, сви су отишли. Саме смо.

Медеја прилази вратима, дрма их, али не могу да се отворе.

МЕДЕЈА: Хеј! Има ли кога? Хеј!

Пенелопа и Електра такође прићу, придруже јој се у ударању.

ПЕНЕЛОПА: Отворите, пустите нас напоље!

КАСАНДРА: Рекла сам вам да нема никога.

ЕЛЕКТРА (*хистерично*): Скапаћемо овде закључане.

МЕДЕЈА: Хоће ли неко други доћи? (Касандра ћути) Реци. Чујеш шта те питам!?

Касандра ћути. Остале три поново покушавају да открију излаз. Дрмајући врата, пењући се на пањ према прозору, ударајући узид. Електра плаче, на почиње да се гуши, једва долази до ваздуха. Пенелопа и Медеја јој прилазе, она их гура.

ЕЛЕКТРА: Склоните се од мене. Не могу да дишем. Угушићу се.

ПЕНЕЛОПА (*викне на њу*): Смири се! Диши! Диши дубоко. Чујеш шта ти кажем. Хајде, диши, диши. Смишлићемо нешто, обећавам ти. Не бој се. Диши.

ЕЛЕКТРА: Рекла је да нико неће доћи.

ПЕНЕЛОПА: Ма откуд она зна. Наићи ће неко, људи овуда стално пролазе. Викаћемо, отвориће нам неко.

Доноси свој завежљај до Електре, вади чутурицу, нутка је.

ПЕНЕЛОПА: Узми, биће ти боље. (*Електра узима*) Ето, видиш. Сва се тресеш.

Обгрли је да је смири, Електра полако спусти главу на њено крило. Пенелопа је обгрли и смирује.

ПЕНЕЛОПА: Је л' видиш, сад је боље. Не бој се, четири нас је, паметне смо, лавице смо, смислићемо нешто. Извући ћемо се.

Седе тако мирно. Медеја у истом положају као на почетку, гледа у прозор.

КАСАНДРА: Врата ће се отворити.

Гледају је запањено.

ПЕНЕЛОПА: Па зашто ћутиш и пушташ нас да се мучимо?

ЕЛЕКТРА: Значи ослободиће нас неко?

КАСАНДРА: Ако то будемо желеле.

ПЕНЕЛОПА: Ако будемо желеле!? Шта мутиш то опет?

КАСАНДРА: Сама ћеш морати да одлучиш.

МЕДЕЈА: Ко ће нас ослободити?

КАСАНДРА: Она.

(После тренутака недоумице)

МЕДЕЈА: Она?

ПЕНЕЛОПА: Она? Она мене не воли.

КАСАНДРА: Каже ти да не умишљаш.

МЕДЕЈА: Она је... овде?

КАСАНДРА: Да.

ЕЛЕКТРА: Која она?

МЕДЕЈА: Богиња. Атина.

ЕЛЕКТРА: Атина!? Дошла је да нас ослободи!

Врата се отварају. Гласан шум реке.

ЕЛЕКТРА (*усхићена*): Река!

КАСАНДРА: Ахеронт...

ЕЛЕКТРА: Река смрти?

КАСАНДРА: Река смрти.

Стоје пред вратима, оклевајући.

ПЕНЕЛОПА: Шта значи то?

КАСАНДРА: Значи да смо стигле. Ако то желимо.

ПЕНЕЛОПА: Ако не?

МЕДЕЈА: Друга?

КАСАНДРА: Поручује да имамо две могућности.

КАСАНДРА: Да наставимо лутање. И да нам се заувек суди. Бирајте.

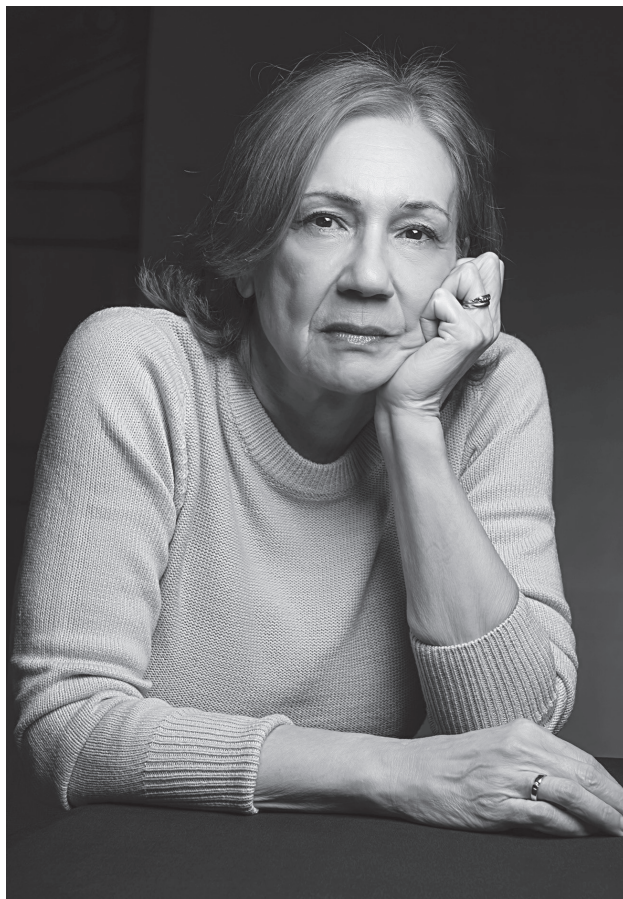
МЕДЕЈА: Које?

Стоје.

КАСАНДРА: Да се одрекнемо славе. Река ће нас тада коначно примити и смирићемо се.

КРАЈ

Осим Хомеру, Софоклу и Еурипиду, хвала Роберту Грејесу и Милошу Ђурићу. Хвала и Кристи Волф, Маргарет Атвуд, Жиги Дивјаку, Моники Херцег и Дејану Тиаго Станковићу.



АЛЕКСАНДРА ГЛОВАЦКИ

Драматуршкиња и позоришна критичарка из Београда.

Дипломирала на одсеку Драматургије на Академији уметности у Београду, апсолвирала на катедри за Општу књижевност са теоријом на Филолошком факултету у Београду.

Позоришну критику континуирано пише од 1986. за Радио Београд, „Вечерње новости“, ТВ Б92, Портал „Нова“ и Нови магазин.

Уредница Редакције за културу на ТВ Б92 (2000–2006), часописа „Репортер“ (2007), „Програма

202“ Радио Београда (2008–2018), уредница у Редакцији за културу Другог програма Радио Београда (2018–2022).

Оригиначне драме, праизведбе:

Вилинска кочија, Градско позориште Подгорица (Прва награда за текст на Фестивалу дјечјих позоришта Котор);

Декамерон, дан раније (копродукција Фестивала Будва град-театар и Народног позоришта Сомбор);

Ружни (БЕЛЕФ);

Бастијен и Бастијена, Лавић краљевић (Дечје позориште Суботица).

Драматизације извођене у позориштима Србије и Црне Горе: *Чаробњак из Оза*, *Три мускетара*, *Књига о џунгли*, *Аладин*, *Петар Пан*, *Том Сојер*.

Драма *Мигранткиње* је препоручена на Харте-фактовом конкурс за савремени ангажовани драмски текст 2023.

Била је чланица Савета БИТЕФ-а (2006–2008), председница жирија Стеријиног позорја за савремени драмски текст (2009), селекторка националног позоришта Стеријиног позорја (2010), селекторка Фестивала професионалних позоришта Војводине (2023–2024), учествовала у раду жирија наших најзначајнијих позоришних фестивала, као и годишњих позоришних награда.

Учесница је Критичарског каравана и водитељка округлог стола на фестивалима у Ужицу, Јагодини, Бањалуци, Стеријиног позорја, Фестивала ППВ, као и Фестивала „Јоаким Вујић“.

Добитница Награде „Нико Гароне“ за допринос култури у медијима за 2022. годину.

Драгана Варагић

РАТ ЈЕ КРВАВ ПОСАО У КОЈЕМ НЕМА ПРАВЕДНИКА

Испред је ливада, па шума, чује се река. Коју не чује свако. Тренутно. Месечина пролази између решетака малог отвора на зиду тамничке собе. Две жене су у њој. Биће убачене још две.

Чују се мушки гласови и певач из друге просторије. Тамо је славље. Исто је део тамнице, али се та врата отварају и споља и изнутра.

Врата просторије у којој су жене отварају се само споља.

Електра, Медеја, Касандра и Пенелопа, утамничене с повезима преко очију, и без докумената и оријентације где се налазе, сручише нам неколико грчких трагедија и два пева изненада у крило. Да бисмо их ми навек држали закључане причама које су о њима мушкарци испричали.

У Грчкој трагедији нема милосрђа, само владавина закона богова. Ретко кад Атина зажмури на једно око.

Ако би се јунакиње одрекле својих славних/неславних имена, да ли би неко милостиво отворио врата њихове тамнице, и дозволио им да поново крену по ливади, до шуме, па уз реку... чије би то милосрђе било – његово, њено или њихово?

Александра Гловацки једноставним а прецизним и снажним потезима зналачког ткања прати своје јунакиње на пут од краја према почетку, истовремено нам постављајући бројна питања о времену у којем живимо.

Код кога је кључ?

Умемо ли без рата?

МИГРАНТКИЊЕ АЛЕКСАНДРЕ ГЛОВАЦКИ

Александра Гловацки је написала сложену и вишезначну драму о жени као симболу непролазних врлина и мана. Четири јунакиње су ухваћене при покушају преласка границе и затворене у омањој просторији, где чекају шта ће бити даље с њима. Документа су им одузета и о њиховој судбини одлучиће суд, тако бар кажу стражари.

Без журбе, не откривајући превише детаља, сазнајемо да су ове четири особе више од обичних жена. Њихова имена, која списатељица брижљиво скрива и тек накнадно открива, у потпуности мењају перспективу кроз коју сагледавамо ову драмску причу. Мигранткиње ухваћене у недозвољеном преласку границе и затворене у импровизованој ћелији су Електра, Медеја, Пенелопа и Касандра. Ове драмске јунакиње дубоко су укоренење у митолошко наслеђе, с једне стране, и као митске личности имају своју драмску функцију. С друге стране, те четири жене су и *dramatis personae* античких драматичара (Есхила, Еурипида и Софокла) које оживљавају поново после толико векова пред нашим очима. Најзад, и то је оно што ми се чини најважнијим, пред нама су четири драмске личности које живе сада и овде, огрнуте плаштом анонимности. Оне су напосто четири мигранткиње у невољи. Да је тако, потврђује и наративни поступак који примењује Александра Гловацки. Не наглећи, полако, она постепено открива прави идентитет својих до тада анонимних јунакиња. Оне су истовремено митске личности, али и чувене хероине античких драматичара. Као такве, оне креирају стварност паралелну с нашом реалношћу, широм отварајући врата за акцију богова.

Мигранткиње Александре Гловацки, ма колико да се ослањају на литерарне и митолошке изворе, савремена су драма о женама. Њене јунакиње пију, пуше, свађају се и расправљају онако како то само страсне жене знају и умеју. У тим страсним расправама полемише се о томе шта је злочин, имамо ли право да правду узмемо у своје руке, постоји ли грижа савести и свест о личној недостојности. Отварају се и друге теме. У њима је доминантан однос између мушкараца и жена. Док су жене носиоци исконског зла, мушкарци се овде виде као инструменти и оруђе зла. Иако ће већ у наредној реплици ауторка констатовати да је зло у свету веће и од жене и од мушкарца. Оно управља и влада светом.

Имена наших јунакиња сугеришу њихове карактерне особине. Пенелопа је одана, смирена и послушна, Електра је јаросна осветница. Медеја је спремна на

Милош М. Радовић
milos.m.radovic@gmail.com

Приказ
Примљено: 18. 11. 2024.
Прихваћено: 25. 11. 2024.

незамисливи злочин само да би се осветила ономе који ју је напустио. И најзад Касандра, пророчица. Она види будућност, али проклетство је да јој нико не верује. То је казна изневереног љубавника, бога Аполона.

Да се будућност може предвидети, добро је позната ствар. Гледање у талог на дну шољице кафе, отварање карата или гатање у пасуљ обичаји су који живе и данас међу нама. Па ко верује, нек верује.

С које год стране да приступимо тумачењу драме *Мигранткиње*, отварају се бројне асоцијације и везе, више или мање уочљиве са интелектуалним, историјским и културним наслеђем, на којима ова драма почива. Без уочавања ових веза, драма би била значајно осиромашена, радња спутана, а *dramatis personae* јалове и неживе.

Као гледаоци, нисмо и не морамо бити свесни ових веза. Сасвим је довољно да се препустимо уживању у радњи која се одвија пред нашим очима, тражећи у њој и искључиво само у њој резон д'етр. И ту долази до изражаја дијалог којим Александра Гловацки беспрекорно влада. Дијалог је прецизан и онда када се води жестока расправа и онда када имамо излив индивидуалних осећања. Те жене – свака за себе представља одређени тип жене какве знамо из свакодневног живота (одана, кротка, мирна, дивља, осветница, вештица, злоћа и слично) – користе дијалог да изразе своја најдубља осећања. И то раде врло успешно. Да с времена на време не зачујемо рапсоду, певача који пева стихове из *Илијаде* и *Одисеје*, били бисмо уверени да су ове жене јунакиње нашег времена. Оне то јесу, и више од тога. Њихов карактер је одређен догађајима који су се одиграли у далекој прошлости, у митском наслеђу људског рода које су креирали моћни богови са Олимпа. Истовремено, једном дефинисане и одређене као типови, симболи жена, оне живе и трансцендирају до данашњих дана.

Невелика просторија с неколико постеља, високо у зиду прозор кроз који допиру звуци спољашњег света, света слободе, али и злочина, један пањ, огромна непробојна врата, то је све од сценографских детаља којима оперише драма *Мигранткиње*.

И костимографски она је сведена на историјски костим или савремен (већ према редитељској замисли), како би се истакла и појачала ововременост драме. Реке миграната свакодневно покушавају да пређу границе земаља заштићених бодљикавом жицом. У том вртлогу људских судбина сасвим је могући открити савремене Медеје, Електре, Пенелопе или Касандре. И то је још једна вредност ове драме. Она ненаметљиво, скоро подразумевајући (што када је у питању драмска литература није увек препоручљиво решење), успоставља везу између далеке прошлости и савременог тренутка. У том смислу ова драма је актуелна. Рат, клање и убијање, страдања невиних, сасвим добро описују савремени тренутак. Као да се нисмо одмакли од примитивне и окрутне прошлости. Али тамо, у митској прошлости, столовали су богови који су могли да нам помогну ако бисмо их замолили или на неки други начин придобили за себе. У данашњем свету богова нема. Препуштени смо себи сами, па како нам буде.

Крај драме иде томе у прилог. До самог краја чврсто затворена врата, која су те жене делила од слободе и живота, гушећи сваку наду да се могу избавити, изненада попуштају и отварају се акцијом богиње Атине. Има наде, рекли бисмо. Али уместо да после свега кроз шта су прошле, наше јунакиње закораче у свет слободе, суочиће се с неочекиваном дилемом. Да ли да пређу реку Ахеронт и тако заувек постану део митског наслеђа, дефинисан и коначан, или да закораче у поље слободе и хаоса, у свет трагања и лутања, придружујући се хиљадама оних који као дивља река јуре у потрази за бољим животом. Пред њима је одлука коју морају да донесу, наставити лутање светом или постати део историјског и културног наслеђа човечанства. Александра Гловацки оставља ову дилему отвореном.

У мноштву драмских текстова који сликају наш савремени живот, социјални тренутак и менталитет, драма *Мигранткиње* Александре Гловацки јесте право освежење. Она шири поље драмског интересовања наших аутора што је свакако пожељан искорак који треба подржати.

Марко Мисирача

ОБРЕНОВИЋИ У ПОЗОРИШНОМ ЖИВОТУ СРБИЈЕ

Изложба „Династија Обреновић и позориште“
(септембар–децембар 2024), ауторке Биљане Остојић

Изложба „Династија Обреновић и позориште“, посвећена везама владарске династије Обреновић и позоришног живота у Србији, ауторке више кустоскиње Музеја Биљане Остојић, отворена је 19. септембра 2024. у Музеју позоришне уметности Србије. Уприличену у сусрет обележавању 75 година МПУС-а (основан 1950), отворио ју је министар културе Републике Србије Никола Селаковић.

Поставку прате богата историјска грађа, документи, фотографије, позоришни програми и остали артефакти који се односе на блиске везе владарске династије и позоришног живота. Важне податке о историјату односа Обреновића и театарског живота, Биљана Остојић сабрала је и представила кроз каталог изложбе, богат документима, илустрацијама и фотографијама из представа које су, још од средине XIX века до дана, извођене на нашим сценама, а које су тематизовале одређене личности и догађаје из историје ове владарске династије.

У уводном делу изложбе посетиоци могу да се информишу о наслеђу Обреновића, о важним и кључним датумима из периода оснивања династије, затим географског и историјског амбијента у коме се зачиње прича о њима (Србија с почетка XIX века, тзв. Београдски пашалук, део Шумадије, с мање од милион становника, настањеним у планинама, природном склоништу, углавном сточарске популације). Истичући кнеза Милоша (Добриња, 1780. или 1783 – Топчидер, 1860)

Марко Мисирача
Академија уметности у
Београду
markomisiraca@gmail.com

Приказ
Примљено: 11. 11. 2024.
Прихваћено: 25. 11. 2024.



и кнеза Михаила Обреновића (Крагујевац, 1823 – Београд, 1868), два различита владара и по карактеру и степену политичке способности, ауторка закључује да ову династију многи историчари доживљавају као најзаслужнију у нашој прошлости, с обзиром на то да је, за само 72 године владавине, њено материјално и духовно наслеђе обележило Србију XIX века, као и за нас посебно важну историју позоришта и драме.

Музејска грађа је, поред материјала из збирки МПУС-а, уступљена од следећих институција: Народног музеја Србије, Историјског музеја Србије, Музеја града Београда, Народног позоришта у Београду, Југословенског драмског позоришта, Београдског драмског позоришта, Народног позоришта Ниш, КПГТ-а, Театра и опере „Мадленијанум“, али и из личних збирки сценографа Герослава Зарића и глумице и редитељке Иване Жигон.

Личности кнеза Милоша и кнеза Михаила имају посебно место у развоју наше театарске уметности.

Кнез Милош Обреновић је, изабравши Крагујевац за престону варош (1818–1840), створио амбијент и услове за оснивање првог позоришта у Србији. Јоаким Вујић (Баја, 1772 – Београд, 1847) успео је да увери кнеза Милоша у важност покретања позоришта. Тако је 1835. почео с радом Књажеско-српски театар у Крагујевцу. Премијерно извођење *Фернанда и Јарике* (по Екартсхаузену и Вујићу), 2/15. фебруара 1835. узима се за почетак организованог позоришног живота у Србији. За време друге владавине кнеза Михаила (од 1860. до 1868), периода који историчари оцењују као буђење националног и полета у култури, стварала се атмосфера за оснивање Народног позоришта у Београду. Томе је допринело гостовање Српског народног позоришта из Новог Сада у Београду 1867, својеврсна прекретница у историји српског театра, када су новосадски глумци одиграли више од 60 представа у дворани хотела „Српска круна“ и у сали „Код енглеске краљице“. Иако је, по речима ауторке

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ

Конак

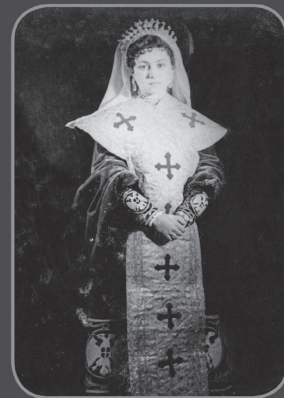
Савремено позориште у Београду (1959)



Раде Марковић (краљ Александар)
Оливера Марковић (краљица Драга)



Петар Матић (генерал Белимарковић)
Раде Марковић (краљ Александар)



Неда Бргић
(алтернација, краљица Драга, 1959)

изложбе, кнез Михаилов сан о Народном позоришту прекинуо атентат у Топчидеру 26. маја 1868, именовано је Намесништво „кнежевог достојанства“, које је с још већим ентузијазмом наставило остварење кнежеве воље. Управо ће комад с темом трагичног догађаја у Топчидеру, *Посмртна слава кнеза Михаила*, по тексту Ђорђа Малетића, бити премијера којом ће почети живот Народног позоришта у новој згради, 30. октобра 1869. године.

У дугој историји извођења драмских дела у којима се чланови династије Обреновић појављују као ликови, ауторка изложбе наводи више од 30 комада, продуцираних и извођених како у институционалним позоришним кућама, тако и у бројним неформалним позоришним организацијама. Ту су и жанровски најразличитији комади, од неутралних историјских приказа њиховог живота, до критичких осврта на одређене тренутке њихове владавине. Највише праизведби комада с темом Обреновића одиграло се управо у

београдском Народном позоришту, али су те драме играње и на сценама других београдских театара, као и у позориштима Новог Сада, Суботице, Крагујевца, Ниша, Зајечара, Сомбора, Шапца, Ужица, Вршца и др. Сва ова позоришна упризорења комада са Обреновићима као јунацима представљена су кроз ауторкин избор фотографија, плаката, програмских књижица и извода из критика. Важно је напоменути да су први комади писани на ову тему, почевши с поменутиим Ђорђем Малетићем, затим Матијом Баном, Пантом С. Срећковићем, Миленком Р. Максимовићем, Милошем Цветићем и др., извођени од половине XIX века до раних 20-их година XX века. Након Другог светског рата, у социјализму, институционална позоришна уметност није била превише заинтересована за протерану краљевску идеологију. Тако ће се у периоду од 1945. до 1980. (смрти председника СФРЈ Јосипа Броза Тита) тек повремено на нашим сценама јављати комади као што су нпр. *Конак* Милоша Црњанског (о вла-

давине краља Александра и краљице Драге Машин, 1959. у Савременом позоришту у Београду), *Књажев секретар* Живорада Жике Лазића (у Народном позоришту у Београду 1970) и *Јоаким Добривоја Илића* (о односу Јоакима Вујића и кнеза Милоша, 1979. у Београдском драмском позоришту). Бројни значајни српски глумци друге половине XX века играли су личности из ове династије и периода, а Раде Марковић је у све три поменуте представе тумачио истакнуте роле: краља Александра у *Конаку*, кнеза Милоша у *Књажевом секретару*, те Јоакима Вујића у истоименом Илићевом делу.

Након 1980. године позориште у Србији се репертоарски отвара за раније занемариване теме из националне историје. Тако је овдашња публика, у годинама које су долазиле, гледала глумце: Предрага Микија Манојловића у улози кнеза Михаила (*Убише књаза Жике Лазића*, 1982), Бориса Комненића у улози краља Александра (*Конак* Милоша Црњанског, 1986), Војислава Брајовића у улози кнеза Милоша (*Ружење народа у два дела* Слободана Селенића, 1987), Драгана Петровића Пелета у улози кнеза Михаила (*Кнез Михаило* Светлане Велмар Јанковић, 1996) и улози краља Милана Обреновића (*Вила Сашино* Горана Марковића, 2004), Мирка Бабића у улози кнеза Милоша (*Милош Велики* Маше Јеремић, 2004) и краља

Милана (*Зелени зраци* Горана Марковића, 2014) и др. Михаило Јанкетић годинама је, с успехом, играо монодраму Милована Витезовића *Милош велики – књаз српски*, док је Тихомир Станић, након улоге краља Александра у чувеној серији РТВ Србије *Крај династије Обреновић* Радомира Путника (1994), десет година касније одиграо и краља Милана у представи *Цветови зла* Братислава Петковића у Позоришту „Модерна гаража“.

Причу о династији Обреновић за тему својих позоришних комада узимали су многи савремени домаћи аутори. Након Милоша Црњанског, Борислава Пекића и Живорада Лазића у историјату ове владарске породице инспирацију за драмске мотиве пронашли су и Вида Огњеновић, Милован Витезовић, Жарко Команин, Пуриша Ђорђевић, Миладин Шеварлић, Слободан Селенић, Маша Јеремић, Братислав Петковић, Светлана Велмар Јанковић, Горан Марковић, Зорица Симовић, Радомир Путник, Миодраг Илић и други. Интересовање за драмско обликовање значајних историјских догађаја из периода владавине Обреновића има континуитет јер су судбине ових владара парадигматичне за менталитет нашег народа, те у новом сценском ишчитавању добијају и нови контекст, посматрају се као паралеле са савременим владарима.

Мирјана Одавић

МИЛКА ГРГУРОВА ПОНОВО У РОДНОМ СОМБОРУ

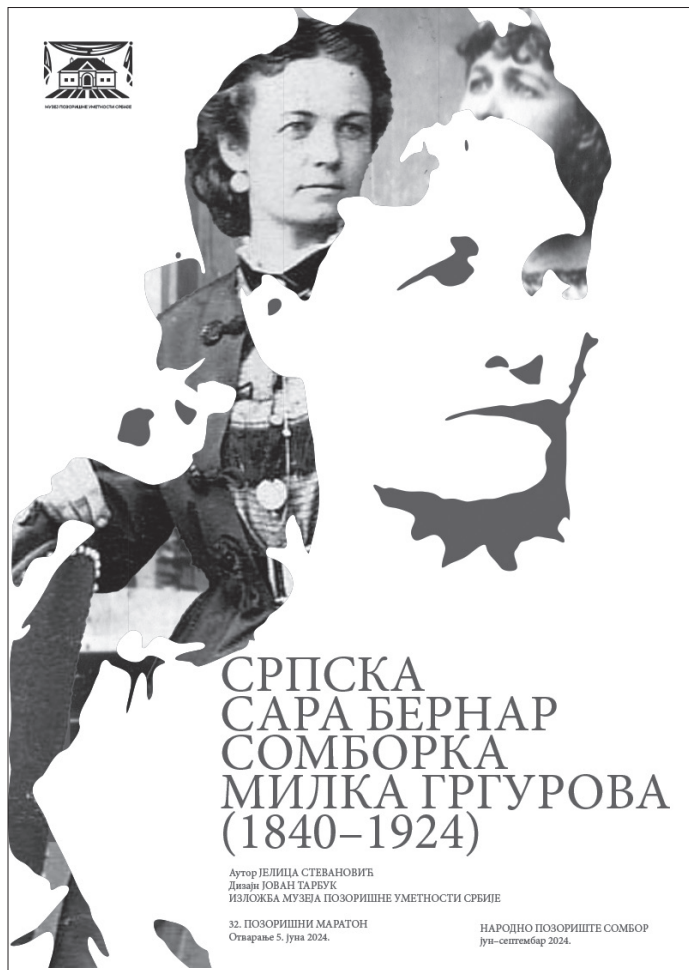
Поводом стогодишњице смрти наше велике трагеткиње, Музеј позоришне уметности Србије уприличио је изложбу *Српска Сара Бернар – Сомборка Милка Гргуrowa (1840–1924)* за отварање традиционалног Позоришног маратона у њеном родном граду, 5. јуна 2024.

Ауторка ове поставке, музејски саветник Музеја позоришне уметности Србије Јелица Стевановић, на најбољи начин користи сачувани оригинални материјал који сведочи о животу и раду ове јединствене уметнице, као и неке од многобројних забележених запажања Милкиних савременика и потоњих историчара нашег театра различитих генерација. На свега 16 паноа она вешто плете необичну животну и изванредну уметничку причу ове храбре жене и знамените глумице. Од срећног детињства и ране младости у складној породици имућног сомборског трговца које у њеној шеснаестој години прекидају очево банкротство и уговорени брак из којег има храбрости да оде с бебом у наручју, преко првих корака на сцени са аматерском трупом у родном граду, па четворогодишњег ангажмана у тада чергарском Српском народном позоришту, у којем практично одмах доминира у драмским улогама, и ступања у први ансамбл тек основаног Народног позоришта у Београду, где се убрзо винула до највишег врха глумачког Парнаса, до тужног краја у самоћи. Причу о атипичној жени оног времена која следи своју слободоумну природу и о самоукој уметници што брзо осваја велики репертоар и срца публике и критике, која захваљујући изванредном таленту и преданом раду добија епитете *српска Сара Бернар* и *највећа трагеткиња* оног времена. Причу о Милки Гргуrowој, удатој Матић, а потом Алексић, која успешно одолева осудама патријархалне средине на чијем је удару била и као „распустеница“ и као глумица.

Поред у данашње време несхватљиво великог броја остварених улога (немогуће га је са сигурношћу утврдити, а у истраживањима различитих аутора варира од преко 200 до скоро 400!), поред тога што је од увек премалих глумачких примања школовала брата, помагала млађу сестру (такође глумицу, али с још мањом платом), подигла кћи Евицу, која је пре удаје за глумца Тошу Анастасијевића једно време такође била члан Народног позоришта, Милка се непрекидно стручно усавршавала, читала је, учила, преводила с француског и немачког језика, писала и објављивала приповетке, приче, путописе, мемоарску прозу и новинске чланке у бројним листовима и часописима...

Мирјана Одавић
Музеј позоришне уметности
Србије, Београд
mirjana.odavic@mpus.org.rs

Приказ
Примљен: 14. 6. 2024.
Прихваћен: 19. 11. 2024.



Током Српско-турског рата (1876–77) била је болничарка, за шта је одликована Крстом милосрђа, а њене груди су красиле и Орден Белог орла V реда, Орден Светог Саве V реда и Данилов крст IV реда.

Публику Позоришног маратона и касније посетиоце изложбе која је трајала до октобра, ако су се сетили да је у другој половини XIX века фотографија на овим поднебљима била тек у зачетку, могао је зачудити релативно велики број изложених фотографија Милке Гргурове. Они којима је познато да је зграда Народног позоришта, а с њом и архива страдала у оба светска рата, приметили су и обиље приказаних

архивских докумената и плаката. И заиста, може се рећи да је право чудо што је сачувано толико грађе која сведочи о овој уметници. Стевановићева је овом приликом изложила само материјал из збирки Музеј позоришне уметности Србије, осим два изузетка – детаља познате Гфелерове ведуте Сомбора с почетка XIX века, чији оригинал се налази у Историјском архиву Сомбора, и репродукције слике Уроша Предрића, портрета Гргурове из фототеке Галерије Матице српске. И то је само део грађе о овој уметници којом Музеј располаже. Приказан је избор оригиналних докумената и плаката представа у којима је Милка играла, док су искоришћене скоро све сачуване фотографије. Посетиоцу изложбе могао је промаћи један занимљив детаљ – оригиналне фотографије су, разуме се, црно-беле, али се Јован Тарбук, заслужан за дизајн изложбе, поиграо могућностима вештачке интелигенције и неким фотографијама удахнуо мало боје.

Необично животно и уметничко трајање српске Саре Бернар сликају и краћи текстови који су укомпоновани у изложбене паное (изводи из личне преписке Милке Гргурове и Јована Ђорђевића – њеног првог управника у СНП-у и у Народној позоришту у Београду, и службених преписки с потоњим управама, уговори о ангажманима, фрагменти критика, делови из некролога, белешке савременика и театролога...), пописи најзначајнијих улога и књижевно-преводачких остварења, те стихови које су јој песници испевали за живота и постхумно. А ту је и обимом мали, али садржајан каталог изложбе.

„Млада, лепа жена, плаве косе и очију, освајала је она својом уметничком игром, а нарочито заносила својим гласом, меким, топлим и пријатним“, како су је памтили стари Београђани (Коста Н. Христић, 1923), деценијама је обасипана аплаузима, цвећем, венцима, песмама, похвалама и хвалоспевима критике... И како то у нас често бива – умрла је сама, заборављена. Тек је њена смрт подсетила савременике на ову велику уметницу.

Изложба Музеја позоришне уметности Србије у фоајеу Народног позоришта Сомбор један је од доказа да Милка Гргурова и данас заузима високо место у историји нашег театра.

ИЗДАВАШТВО МУЗЕЈА ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ

Ове, 2024. године, навршава се пола века од почетка излажења часописа Театрон и 30 година од почетка објављивања едиције „Драмска баштина“ – два веома значајна подухвата у оквиру издавачке делатности Музеја. Тим поводом доносимо приказ досадашње издавачке делатности Музеја¹

Пре више од седам деценија, три године након оснивања Музеја, покренута је издавачка делатност Музеја позоришне уметности Србије. Прво објављено издање био је *Каталог сталне поставке* из 1953. године. Публикација обима од сто страна обухвата предговор у којем тадашња директорка Музеја Милена Николић Јовановић говори о оснивању Музеја и раду на изложби, затим доноси детаљан попис свих експоната тада отворене сталне поставке, фотографије најатрактивнијих експоната и прилог Живојина Петровића о Пери Добриновићу, обогаћен преписима извора који говоре о великом глумцу.

Издавачка делатност је временом постала значајан сегмент делатности Куће који непрекидно расте и развија се. Од свог оснивања до данас, углавном самостално, али и као коиздавач, Музеј је објавио преко 470 позоришних публикација које можемо грубо систематизовати у четири целине, од којих су прве три јасно конципиране и једнообразне, док је четврта хетерогена:

- изложбени каталози – око 130;
- часопис Театрон – преко 200 бројева у 117 засебних свезака;
- едиција Драмска баштина у оквиру које је до сада објављено 83 књига;
- више од 130 осталих издања (прегледи репертоара, монографије, сећања,

Мирослав Антић
Музеј позоришне уметности
Србије, Београд
miroslav.antic@mpus.org.rs

Информативни прилог
Примљен: 21. 10. 2024.
Прихваћен: 11. 11. 2024.

¹ О издавачкој делатности Музеја позоришне уметности Србије већ је писано: Александра Милошевић, „Издавачка делатност Музеја позоришне уметности Србије“, *Театрон* 106 (1999), 71–80 и Ксенија Шукуљевић Марковић, *50 година Музеја позоришне уметности Србије 1950–2000* (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2000), 25–29.

драме, библиографије, зборници радова, позоришне критике...)²

ИЗЛОЖБЕНИ КАТАЛОЗИ

Једна од најважнијих активности Музеја, поред прикупљања, обраде и адекватног чувања, јесте и презентовање грађе. У ту сврху Музеј организује изложбе. По отварању установе организована је стална поставка *Развој позоришта у Србији*, која је временски обухватала период од средњег века до 1941. године. Након девет година организована је нова стална поставка *Историја позоришта у Србији*, која је трајала до 1966. када се услед недостатка простора и значајног увећања музејских фондова и збирки, Музеј уместо на сталну поставку оријентише искључиво на привремене тематске изложбе, које се смењују неколико пута годишње.

Каталози као пратећи елемент изложби најалост раније нису били обавезни, те смо данас ускраћени за значајне информације о поставкама које су у првим деценијама подразумевале презентовање оригиналних артефаката, који су по завршетку изложбе враћани у збирке. Тек током 90-их година прошлог века прихваћена је пракса да сваку изложбу прати каталог (осим ретких изузетака).

Доста дуго каталози нису били уједначени: прву сталну поставку пратио је врло исцрпан и стручан каталог, а у случајевима тематских изложби које је пратио каталог, дешавало се да то буде само скроман дволистак са пописом експоната, евентуално кратком уводном белешком и понекад илустрацијом. Повремено се појављују каталози мало већег обима, са подужим текстом о теми изложбе, а постепено се развија и ликовна опремљеност истих. Данас су каталози праве студије о теми изложбе врло богате илустрацијама, формата 21 x 21cm и обима око 50 страна, па и више. Обимом и садржајем ови каталози повремено достижу монографску форму.

Пратећи теме изложби, каталози говоре о најраз-

² Овде спадају нека од најважнијих издања на које је Музеј посебно поносан.

личитијим аспектима позоришне уметности. Од значајних темата из историје нашег театра издвајају се *Српска војничка позоришта 1916–1918* (Верослава Петровић, 1992); *Путујућа позоришта у Србији од друге половине XIX века до 1945* (Александра Милошевић, 2014); *Један век балета – првих 50 година* (Јелица Стевановић, 2023) и други. Међу бројним изложбама и каталозима посвећеним позоришним уметницима су и: *Тоша Јовановић (1845–1893) – глумац и редитељ* (Олга Марковић, 1995); *Мира Ступица: 60 година стваралаштва* (Ксенија Шукуљевић Марковић, 2001); *Бисерка Цвејић: од светске диве до врхунског педагога* (Мирјана Одавић, 2018)... Ту су и изложбе о опусима или појединим делима одређених аутора на нашим позоришним сценама: *Бранислав Нушић на београдским сценама* (Драгана Чолић Биљановски, 1998); *Дела Августа Стриндберга на позоришним сценама Србије* (Александра Милошевић, 1999); *Кир Јања на сцени Народног позоришта у Београду* (Биљана Остојић, 2018), као и о позоришним кућама: *Сто педесет година позоришта у Шапцу* (Олга Марковић, 1990); *Позориште „Бошко Буха“* (поводом 50 година од оснивања; Ирина Стојковић Кикић, 2000); *Из позоришног албума Сомбора* (поводом 70 година од оснивања; Мирјана Одавић, 2015), као и изложбе и каталози о позоришним фестивалима, плакатима, фотографији...

ТЕАТРОН

Театрон – часопис за позоришну уметност је научно-уметнички часопис који Музеј континуирано издаје већ пола века (први број изашао је у мају 1974) и до сада је објављено 117 засебних свезака (поједини су штампани као двоброји, троброји или четвороброји).

Часопис је основан са жељом да се подстакну истраживања у области театрологије проширењем простора за њихова публикувања. Један од покретача и први уредник часописа Петар Волк, у уводни-



ку првог броја *Театрона*³ између осталог каже да је неопходно успоставити спону између театра и науке, афирмисати аутентичност нашег позоришног израза, пружити могућност комуникације између сцене и театрологије, створити трибине за све – помоћи при стварању историје позоришта.

Током година услови у којима је часопис објављиван су се мењали, услед промена на много ширем плану (државном, друштвеном, културном). Почетни тиражи били су 1.000 па и 1.500 примерака, тај број се временом постепено смањивао и данас је устаљен на 300 штампаних примерака по броју. Учесталост издажења била је четири свеске годишње, данас се штампају само две (у форми двоброја). Писмо на коме је примарно штампан било је латинично, од 1990. до 2001. излази на ћирилици, у периоду 2002–2012. опет на латиници, од 2013. па надаље на ћирилици. Први поднаслов је био „публикација за позоришну исто-

рију и театрологију“, од броја 3 „часопис за позоришну историју и театрологију“, а од двоброја 116/117 из 2002. године „часопис за позоришну уметност“. Иако је часопис покренут пре тачно пола века, година издажења означена у овом броју јесте 48. На почетку година издажења није навођена, а спорадично почиње да се наводи од бројева штампаних 1985. Нису изостајале штампарске грешке, те су поједини бројеви из различитих календарских година имали наведену исту годину издажења; од 2013. година се прецизно наводи. Бројеви од 2013. до 2024. означени су правилно у распону XXXVII–LXVIII. Упркос грешкама, 2024. јесте 48. година издажења часописа јер *Театрон* није публикован током две календарске године, 1988. и 1992.

Промене редакција и главних и одговорних уредника часописа условљавале су и промене у концепцији, међутим оквир је углавном остајао исти. Данас, по већ устаљеној пракси, часопис садржи текстове из домена теорије и историје позоришта и драме, при-

³ Petar Volk, „Uvodnik“, *Teatron* 1 (1974), 3.

логе о раду Музеја, приказе нових позоришних књи- га, чланке о истакнутим позоришним делатницима, критички осврт на актуелно позоришно стваралаш- тво (углавом два најзначајнија фестивала – Стеријино позорје и БИТЕФ), драмски текст и некрологе значај- ним позоришним ствараоцима.

Стална рубрика „Драма“ у оквиру које се штампа драмски текст, уведена је 1995. са циљем да се пуб- ликују нови комади домаћих аутора који нису обја- вљивани ни извођени. Од увођења ове рубрике бар један комад штампан је у сваком броју, изузев два специфична двоброја, *Театрон* 130/131 (2005) и *Те- атрон* 134/135 (2006). Реч је о заједничким издањима *Театрона* и *Сцене* (часопис Стеријиног позорја), посвећеним Стеријином позорју и Јовану Стерији Поповићу. Драма *Мигранткиње* Александре Гловац- ки, објављена у овом броју, 127. је драмски текст у *Театрону*.⁴ Од правила да се у *Театрону* штампа нов, неизвођен и необјављен драмски текст домаћег ау- тора повремено је долазило до одступања, па су се поједини наслови нашли у оквиру рубрике „Драмска баштина“ или у оквиру темата или јубилеја посвеће- них одређеним уметницима чији је текст штампан. До нових промена долази у периоду 2007–2013. када је тадашње уредништво одлучило да рубрика буде от- ворена и за текстове страних писаца „са жељом да се читаоцима Театрона пружи увид и у значајна дела иностране драмске продукције, која до сада нису иг- рана нити објављена на српском језику“.⁵

Поједини бројеви *Театрона* су тематски и пос- већени су значајним уметницима (Љубиша Јовано- вић, Иван Цанкар, Бора Станковић), као и првим до- битницима „Добричиног прстена“⁶ (Љуба Тадић, Мира

Ступица, Мија Алексић, Зоран Радмиловић, Невенка Урбанова, Рахела Ферари), одређеним позориштима и фестивалима (Атеље 212, Нишко позориште, Народ- но позориште Ужице, 150 година позоришног живота у Шапцу, Позоришни сусрети „Јоаким Вујић“). Издава- ни су и бројеви који су већим делом били посвећени одређеној теми, а садржали су и редовне рубрике.

ДРАМСКА БАШТИНА

Током 1990-их година, уз констатацију да обја- вљивање драмских текстова у Србији представља спорадичну појаву, уредници издавачке делатности Музеја одлучили су да се почне с интензивним обја- вљивањем драма и у том циљу покрећу едиције „Са- времена драма“ (1993) и „Драмска баштина“ (1994) које ће доносити драмске текстове домаћих аутора који су играни, али никада нису објављени, а, као што је поменуто, од 1995. године се у *Театрону* штампа драмски текст домаћег аутора који није ни извођен ни објављиван. Едиција „Савремена драма“ остала је на једној објављеној књизи – Драган Томић, *На раскршћу* (комад је 1980. године освојио Прву награ- ду Удружења драмских писаца Србије и са успехом је извођен у позориштима). Музеј и Удружење драм- ских писаца Србије заједничким снагама 1998. годи- не покрећу едицију „Савремена српска драма“ (чије објављивање касније преузима Удружење) која до сада броји преко 60 објављених књига (Музеј је као коиздавач потписан у 17).

„Драмска баштина“, као редовна и стандардизова- на едиција, још увек је једна од окосница издавачке делатности Музеја. Драмски текст након што је по- стављен на сцену постаје део позоришне традиције и историје, утиче на културни живот одређене средине и на формирање позоришног укуса публике, и веома је важно да буде сачуван и доступан. Нажалост, нису ретки случајеви извођених а изгубљених комада. Нај- бољи начин да драмски текст буде сачуван и досту- пан јесте публикување.

⁴ Детаљније о драмама објављеним у *Театрону*, као и библи- ографија драма објављених у *Театрону* са информацијом о из- вођењу Мирослав Антић, „Драме у *Театрону*“, *Театрон* 201/202 (2023), 42–48.

⁵ „Uvodnik“, *Teatron* 139 (2007), 6.

⁶ Награду „Добричин прстен“ су 1980. установили Музеј позориш- не уметности Србије и Удружење драмских уметника Србије и до 1993. године су је заједно додељивали; доделу је пратио и број *Театрона* посвећен леуреату. Од 1994. године Награду самос- тално додељује УДУС.

„Драмска баштина“ је покренута са циљем проналажења, припремања и објављивања драмских текстова домаћих аутора, извођених у прошлости али необјављених, или некада штампаних а данас тешко доступних ширем кругу читаоца и истраживача. Први уредник ове едиције био је Зоран Т. Јовановић. Форматом и дизајном корице „Драмска баштина“ се ослања на едицију „Позоришна библиотека“ ново-садске књижаре „Славија“, која је излазила од 1923. до 1940. године.

Формирању ове едиције претходила су четири издања Музеја која такође припадају корпусу драмске баштине – Јоаким Вујић, *Шнајдерски калфа* (1960) и три дела Бранислава Нушића: *Иза божијих леђа* (1964), *Не очајавајте никад* (1989) и *Предговор* (1992). У предговору Вујићевог до тада необјављеног комада *Шнајдерски калфа* (штампан је поводом 125. годишњице Књажевског сербског театра у Крагујевцу који је управо Јоаким основао), стоји: „При одлучивању који рукопис да штампа, Музеј се није руководио литерарним вредностима комада, већ историским значајем дела за позориште на почетку његовог развоја“, што ће касније постати један од критеријума за одабир драма које ће се штампати у едицији „Драмска баштина.“ Уз Нушићеву драму *Иза божијих леђа* наводи се да тим издањем Музеј наставља са штампањем драма из рукописа, уз позивање на претходну Вујићеву, што јасно указује на трасирање пута ка успостављању едиције. После предуге паузе од 25 година, приликом штампања друге Нушићеве драме, *Не очајавајте никад*, први пут се наводи да припада библиотеци Драмска баштина (уз навођење претходне две књиге), што је учињено и поводом објављивања Нушићевог комада *Предговор*, да би коначно 1994. године формално била успостављена едиција „Драмска баштина“. Утврђени су јасни критеријуми и уредничка концепција, одређене физичке карактеристике (формат и визуелни изглед), најављен ритам излагања и уведена је нумерација. Тада је штампано прво коло, уз назнаку да је у питању „нова серија“. То што је уредник Зоран Т. Јовановић стандардизовао под називом нова серија, заправо представља почетак едиције јер тек од тада су присутни сви елементи

једне класичне едиције, иако су у првој књизи првог кола (*Бој на дубљу*, Панта Срећковић), под натписом „до сада објављено“ наведена претходно поменута четири издања.

Предвиђени ритам излагања био је једно коло од пет књига годишње. Од покретања до 2005. године успевало се у испуњавању тог задатог циља, па је првих 12 кола излазило редовно, после чега долази до посустајања, па је XIII коло објављено тек 2011. године, XIV коло 2014, XV – 2017. а XVI – 2023. Музеј предузима све да се поново успостави редовност у излагању и да се сваке године штампају књиге у оквиру ове едиције. Тако је у 2024. години објављен део XVII кола (2 књиге, са намером да се коло комплетира 2025).

У оквиру „Драмске баштине“ до сада су објављене 83 књиге. У њима је објављено око 90 драма, јер је у појединим књигама штампано више од једног комада истог аутора. Неретко су у едицији објављени рукописи који се чувају у фонду МПУС-а.

У оквиру едиције су објављена многа значајна дела и великих писаца и позоришних делатника (Милорад Поповић Шапчанин, Чича Илија Станојевић, Милош Цветић, Брана Цветковић, Јанко Веселиновић, Милица Јаковљевић Мир-Јам, Љубинка Бобић, Владан Ђорђевић, Милутин Чекић, Ђорђе Малетић и многи други). Понекад је један аутор био заступљен у едицији, или чак истом колу, са неколико различитих дела, док три кола садрже драме само једног аутора (V коло – Димитрије Мита Димитријевић, IX коло – Брана Цветковић и XIV коло – Драгомир Брзак).

Од установљеног правила да се у едицији штампају извођени драмски текстови одступило се у XV колу едиције (2017), које је приредила Александра Бијелић, а које чине комади повезани фолклорним мотивом вампира.

Опремљеност издања и пратећи саставни делови попут предговора, поговора, биографије писца и слично, зависили су од уредника кола. Последње, XVI коло из 2023, које потписује Александар Пејчић, представља озбиљан искорак у том смислу. Сва дела објављена у овом колу већ су штампана (истини за вољу, пре отприлике једног века и наслови су дефи-

цитарни у библиотекама), али исцрпни критички апарат, биографија аутора, театролошки део који се односи на извођење дела, књижевно-теоријска анализа, те речник мање познатих речи – чине ова издања потребним и подижу их на један виши ниво.

ОСТАЛА ИЗДАЊА

Поред три наведене целине – изложбени каталози, часопис *Театрон* и „Драмска баштина“ – Музеј је објавио бројне публикације па и едиције које су доживеле свега једно или неколико издања. Између осталог, ту су монографије, зборници радова, прегледи репертоара, позоришне критике, биографије, драме, прикази позоришних књига, библиографије, научне студије о историји и теорији позоришта и драме... Међу њима су и капитална и награђивана дела и значајни издавачки подухвати, публикације незаобилазне за проучавање позоришне уметности у Србији.

Зборници

Први зборник радова (под насловом Зборник) Музеј је издао 1962. године и представља једно од његових најстаријих издања.⁷ Садржи научне студије и чланке, прилоге и грађу, као и репертоар позоришта у Београду од 1944/45. до 1961/62. Појављује се након прве деценије рада Музеја, када су фондови до одређене мере попуњени грађом и литературом која се односи на историју позоришта у Србији. На основу предговора и садржаја јасно је да је ова публикација покренута са циљем објављивања научноистраживачких радова из области историје позоришта и драмске књижевности. Нумерисан је на насловној страни као први, и у његовом предговору помиње се „редовно излагање“. Планирано је дакле да се настави са објављивањем Зборника и вероватно његово уобличавање у периодичну публикацију у којој ће театролози објављивати истраживачке радове. Мисија

ће бити испуњена тек 1974. оснивањем часописа *Театрон*, а тематски зборници ће наставити да се појављују спорадично.

Значајан јубилеј, 100 година од рођења Бранислава Нушића, обележаван је 1964. на државном нивоу, а Музеју је поверено публикување зборника радова о Нушићу, који је штампан 1965. Био је то други зборник Музеја, који је према типовима објављених радова био сличан првом. Као важне сегменте издвајамо радове који се односе на извођење Нушићевих дела на иностраним сценама, као и библиографију Драгољуба Влатковића у којој су пописана сва до тада штампана Нушићева дела и литература о Нушићу.

Заступљени аутори у два поменута зборника били су водећи стручњаци у области театрологије и књижевности већ тада, или ће то убрзо постати: Павле Васић, Рашко В. Јовановић, Олга Милановић, Душан Михаиловић, Милош Ђурић, Светислав Шумаревић, Сава Цветковић, Живојин Петровић, Хуго Клајн, Јован Ћирилов, Драгољуб Влатковић, Слободан А. Јовановић и многи други.

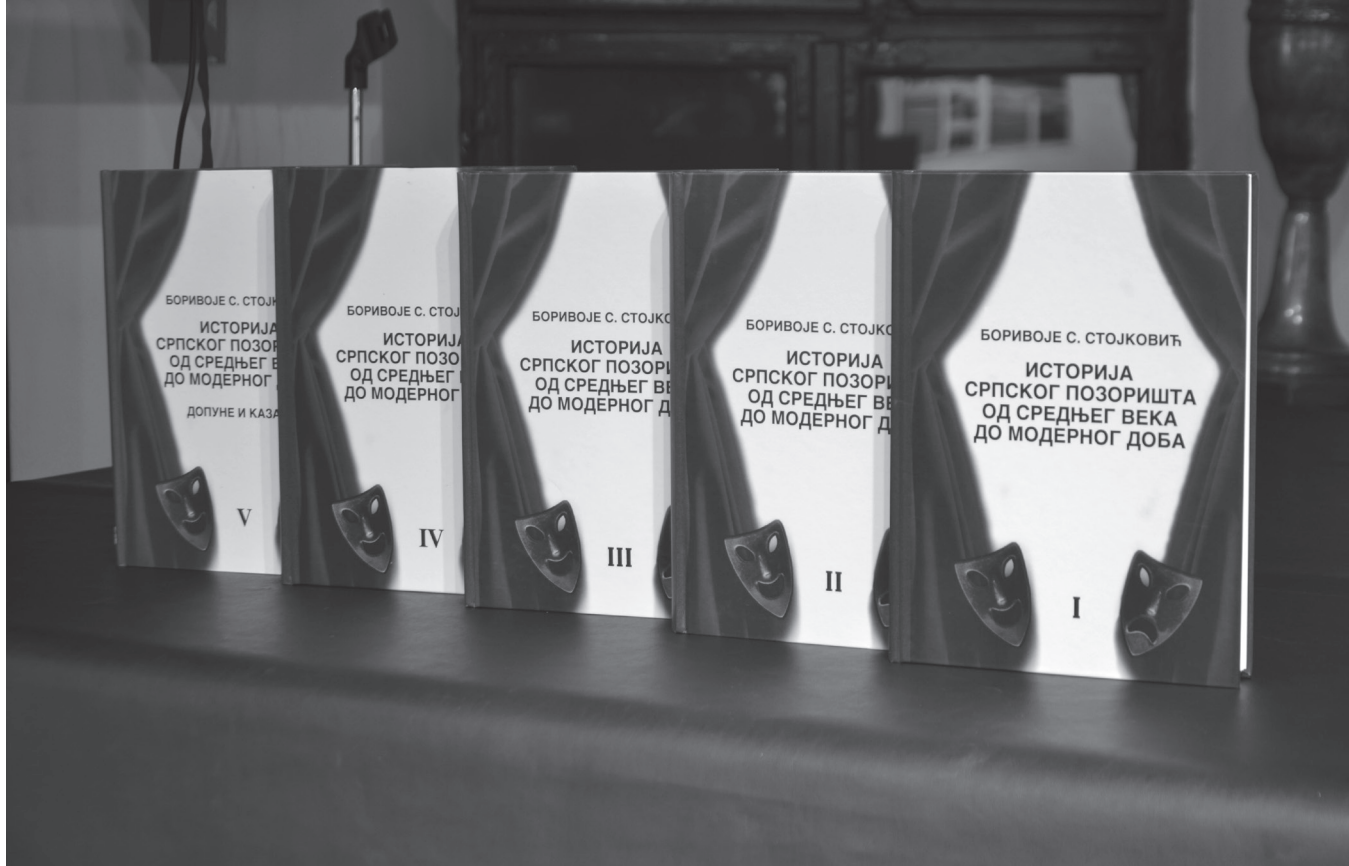
Објављена је и монографија која одговара форми зборника радова – „Сто година Народног позоришта у Београду“ (1968). Публикација је пратила изложбу која је организована поводом једног века рада националног театра, а ауторски тим изложбе чинили су запослени у Музеју (Милена Николић, Олга Милановић, Сениша Јанић, Верослава Петровић и Ксенија Орешковић⁸) који су написали радове који приказују различите етапе у историји нашег националног театра.

Конгрес Међународног удружења позоришних библиотека и Музеја (СИБМАС)⁹, чији је члан био и Музеј позоришне уметности Србије, одржан је у Београду 1980. Тим поводом, две године касније, Музеј издаје зборник радова – вишејезичну публикацију која уз стручне радове на тему делатности позоришних музеја и библиотека, садржи и поздравне речи изговорене на скупу као и обраћања чланова Одбора.

⁷ Пре зборника објављени су само *Каталог сталне поставке* (1953), публикација *Позориште у Југославији* (заправо три публикације, на српском, енглеском и француском језику, 1955) и драма Јоакима Вујића *Шнајдерски калфа* (1960).

⁸ Касније Ксенија Шукуљевић Марковић.

⁹ SIBMAS – Societe Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle.



Наредни зборник Музеја посвећен је Бојану Ступици¹⁰ (1985) и веома је богато илустрован, што није био случај са претходним. У поређењу са првим Зборником и оним посвећеним Нушићу, приметно је да текстови немају стриктно научну форму и критички апарат и да се уз научне радове појављују и текстови савременика, пријатеља и колега о овом уметнику, углавном краћег обима и у форми сећања. Превласт овакве врсте текстова над онима научног карактера доћи ће до изражаја у неким од будућих зборника посвећених великанима позоришне уметности.

У ту групу спадају зборници посвећени лауреатима награде „Добричин прстен“ – Бранку Плеши (1992) и Данилу Бати Стојковићу (1995); зборник о Плеши је уједно део још једне издавачке целине Музеја, еди-

ције „Театрон“ (коју морамо разликовати од истоименог часописа), а о којој ће нешто касније бити речи, док је зборник посвећен Стојковићу био коиздавачки пројекат са Агенцијом „Ваљевац“.

Музеј позоришне уметности Србије и Позоришни музеј Војводине, у оквиру пројекта „Историја позоришта у Срба“, организовали су 26. и 27. октобра 1992. године у Београду научни скуп на тему „Путујуће позоришне дружине у Срба до 1944. године“. Зборник радова са овог скупа, под истим насловом, поменуте установе су заједнички објавиле 1993. Објављени радови расветљавају репертоаре, организацију, наступе, опрему, статус путујућих трупа, баве се њиховим значајним члановима, истичу значај путујућих дружина за позоришни живот, развој позоришне уметности и културну историју српског народа током једног века, чиме дају значајан допринос нашој позоришној историографији.

¹⁰ На насловној страни био је означен као трећи по реду у издању Музеја (Сто година Народног позоришта и зборник са 14. конгреса СИБМАС-а нису били третирани као део збирке којој припадају остали зборници, већ као јединствене публикације).

У наредном периоду Музеј наставља са публикавањем зборника радова посвећених значајним позоришним уметницима: великом глумцу Љубиши Јовановићу (1995), редитељу Мирославу Беловићу (1995), театрологу, писцу, драматургу и редитељу Миленку Мисаиловићу (1998), Петру Волку, позоришном и филмском критичару, театрологу, директору Музеја позоришне уметности Србије и директору ЈДП-а (2000), диригенту Богдану Бабићу (2004).

До сада последњи зборник, посвећен оперском певачу Јосипу Ријавцу, заједничко је издање Музеја, Факултета музичке уметности и Издавачког предузећа „Сигнатуре“ (2008 – у питању је превод периодичне публикације из 2006. године под називом *Документи* коју издаје Словенски гледалишки музеј из Љубљане).

Репертоари

Прегледи репертоара које је МПУС објавио садрже реконструкције пописа изведених представа једног или више позоришта, у одређеном периоду. У питању су секундарни извори од велике важности за истраживаче позоришне прошлости (али и многе друге). Садржај репертоарске јединице¹¹ није увек исти, а неопходни елементи су: име аутора дела, назив представе, име редитеља (за музичке представе и диригента и кореографа), датум премијере; уколико је репертоар збирни за више позоришта, обавезна је и назнака у којем театру је представа изведена.

Прво засебно издање ове врсте био је Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1965, Саве В. Цветковића (1966)¹², којим су обухваћене премијере и обнове сва три уметничка сектора ове куће – Дrame, Оперe и Балета. Поред горе поменутих елемената, репертоарске јединице садрже и имена осталих аутора представе – сценографа, костимографа, лектора... (у зависности од представе и сачуваних података).

Прву од неколико капиталних књига аутора Петра Волка, у којима ће пописати готово сва премијерна

извођења и обухватити целокупан позоришни живот Србије од формирања првих професионалних позоришта до почетка 21. века, Музеј је штампао 1978. под насловом *Београдске сцене*. Ова обимна публикација поред целокупног репертоара (осим оперског и балетског) свих београдских позоришта током три деценије, од краја Другог светског рата до 1974. (укупно 921 премијера), даје и ауторову анализу позоришног живота престонице, уређивачке политике, тенденција и проблема, као и белешке о премијерама. Репертоарске јединице садрже датум премијере, назив дела и име писца, цео ауторски тим представе и поделу, а наведене су и у штампи објављене критике (Волк ће се оваквог принципа углавном држати и у осталим публикацијама ове врсте). На крају књиге је и веома користан индекс представа.

Захваљујући Петру Волку, Музеј позоришне уметности Србије и Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности у Београду покренули су заједнички истраживачки пројекат из домена изучавања историје српског позоришта, чији резултат су три прегледа репертоара овог аутора: *Позоришни живот у Србији 1944–1986*. (Институт ФДУ, 1990); *Позоришни живот у Србији 1835–1944*, који обухвата прегледе репертоара позоришта у Крагујевцу, Новом Саду, Панчеву, Београду и Нишу (МПУС и Институт ФДУ, 1992); *Између краја и почетка – позоришни живот у Србији од 1986. до 2005*. (МПУС, 2006). У три наведена издања садржани су репертоари и историјати свих важнијих позоришта у Србији, од њихових оснивања до почетка 21. века. Ни у овим књигама Петра Волка нема пописа оперских и балетских представа.

Музеј је објавио још две публикације овог типа истог аутора: *Илузије на Цветном тргу: Југословенско драмско позориште у педесет сезона* (1997) и *Преображење: Драма Народног позоришта у Београду од 1868. до 2007*. (МПУС, Народно позориште у Београду, Фонд „Милан Ђоковић“ и Издавачка кућа „Алтера“, 2009). Свих шест прегледа репертоара Петра Волка, од којих је Музеј објавио пет (три самостално и два у сарадњи са другим издавачима) представљају импозантну синтезу позоришног живота Србије и изузетно

¹¹ Израз *репертоарска јединица* користимо по узору на близак појам *библиографска јединица*.

¹² У Зборнику Музеја из 1962. објављен је репертоар београдских позоришта од сезоне 1944/45. до 1960/61. истог аутора.

су драгоцену издања за сва даља истраживања историје српског позоришта.

Поводом јубилеја 125 година Народног позоришта у Београду, Музеј 1993. објављује књигу Живојина Петровића, *Репертоар Народног позоришта у Београду, 1868–1914*. Значај овог прегледа репертоара из најстаријег периода рада Националног театра је пре свега у томе што је аутор имао приступ грађи пре него што је страдала у бомбардовању 6. априла 1941. Он овде наводи и све редитеље једног наслова (под премијером је све до новијег времена углавном навођена само праизведба комада; све касније поставке су изостављане у пописима репертоара или су третиране као обнове), открива године настанка оригиналних дела, имена преводилаца и да ли су дела превођена са оригинала или превода на неки други језик (што је раније био чест случај), значајна гостовања појединих уметника, датуме свих репризних извођења и многе друге драгоцене податке до којих је данас тешко или немогуће доћи.

Позоришни годишњаци

Позоришни годишњак је публикација која садржи основне информације о раду једног театра и попис одиграних представа у току (најчешће) једне позоришне сезоне. Народно позориште у Београду је штампало своје годишњаке од краја 19. века до почетка Другог светског рата¹³. Из несхватљивих разлога, после рата Национални театар напушта ову праксу, а остали театри је не прихватају. Музеј је подсећао позоришта на неопходност издавања годишњака и на значај који они имају као документ о раду позоришта.

Стеријино позорје 1966. је покренуло штампање годишњака под насловом *Алманах позоришта Војводине*. Девет година касније, Музеј покреће штампање годишњака под насловом *Позориште*, који прати рад позоришта у Србији, без Војводине, од 1974. до 1979 – по календарским годинама, а не по позоришним сезонама, што је врло необично. У првом од шест објављених *Позоришта*, Петар Волк у предговору изражава наду да ће се *Позориште* и *Алманах* споји-

ти у једно издање. *Позориште* је садржало основне информације о позориштима и попис представа са поделама и ауторским тимовима, бројем играња на матичној сцени и гостовањима, програме позоришних фестивала, али и информације о раду аматерских позоришта, попис библиографских јединица које се односе на позориште, информације о установама важним за позоришну уметност (МПУС, ФДУ), информације о радио и ТВ драмама, понеки ауторски текст, индекс аутора и представа. Садржај се из године у годину мењао, тражећи коначну концепцију. Задатак *Позоришта* и *Алманаха* преузима *Годишњак* Стеријиног позорја који од 1978/79. доноси информације о сезонама свих позоришта тадашње државе.

Едиције

Музеј је упорно покушавао да установи издавачке збирке и целине, да обезбеди континуитет излажења публикација одређене тематике, и у ту сврху покретао је едиције, али многе од њих нису успеле да се одрже. Покушаји успостављања неких едиција остали су само на по једној књизи: „Историја позоришне уметности“ (*Београдска сценографија и кинематографија (1868–1941)*); аутор Олга Милановић, 1983; ова амбициозно замишљена едиција требало је да обухвати и историје драме, опере, балета и режије у Србији); „Историја“ (*Позоришно стваралаштво Михаила Мичела Ковачевића*); аутор Зоран Т. Јовановић; МПУС и Институт ФДУ, 1992); „Монографије“ (*50 година Музеја позоришне уметности Србије (1950–2000)*); аутор Ксенија Шукуљевић-Марковић, 2000). О едицији „Савремена драма“ већ је било речи. Едиције „Сведочанства“ и „Театрон“ су биле нешто успешније, док је једина едиција која је успоставила континуитет – „Драмска баштина“.

Прва едиција Музеја, „Театрон“, покренута је 1975. годину дана по почетку објављивања часописа истог имена, што може довести до забуне. У првој књизи ове библиотеке (о Раши Плаовићу, аутор Петар Волк) на страни са подацима о издању уз импресум објашњена је издавачка концепција едиције: „О великим драмским, оперским и балетским уметницима који су врхунским креацијама обележили време и обогатили

¹³ Ову праксу су имала још нека позоришта, попут оног у Скопљу и повремено Српског народног позоришта у Новом Саду.

нашу позоришну уметност остали су углавном само фрагментарни записи, варљива сећања и избледеле фотографије. Музеј позоришне уметности Србије у жељи да сачува од заборавља та знамења нашег позоришта одлучује да покрене библиотеку „Театрон.“ Исти текст је штампан и у наредним издањима ове едиције у којој су даље објављене књиге посвећене Миливоју Живановићу (Петар Волк, 1976), *Моја глума* (Мата Милошевић, 1977), *Убава мома род нема, Коштана на сцени 1900–1975* (Драгољуб Влатковић, 1979). Већ по насловима је видљиво да почиње одступање од основне концепције едиције, а уједно долази и до промена у дизајну, формату и другим физичким карактеристикама публикација. Следе монографије посвећене Александру и Зори Златковић (приредио Сениша Јанић, 1981) и *Јован Бијелић – позоришни сликар* (Олга Милановић, 1981 – прва књига у којој није штампан „мото едиције“). Иако у зборнику посвећеном добитнику Добричног прстена Бранку Плеши (1992) наилазимо на извесне нејасноће¹⁴, ово је била седма и последња књига едиције „Театрон“.

Едиција „Сведочанства“ доноси три књиге објављене у интервалу 1989–1992. Реч је о мемоарским и биографским записима Светолика Никачевића, Душана Животића и сећањима Славка Симића на старијег колегу Добрицу Милутиновића. На пресавијеном делу коричног листа штампан је текст који нам даје информације из којих разлога и са којим циљевима је едиција покренута:

„Зашто се покреће библиотека Сведочанства?

Да ли је, уопште, потребно наглашавати оскудност мемоарске грађе о историји српског позоришта? До недавно, она је била знатна, а у последњим годинама помало је ублажено то сиромаштво у издавачкој делатности из области позоришне уметности.

Библиотека ‘Сведочанства’ Музеја позоришне уметности Србије требало би да буде допринос напорима да се о српском позоришту сазна више, да се сагледа дубље, да му се боље осветли прошлост – да би имало извеснију будућност.“

Наведено да ће се у оквиру едиције објављивати:

¹⁴ Пише „Театрон 4“, уз навођење само прве три књиге штампане у оквиру ове библиотеке; „мото“ поново изостаје.

сећања позоришних стваралаца о себи и савременицима; друга сведочанства оних који су пратили позоришни живот Србије; реконструкције најзначајнијих догађаја који су обележили позоришну прошлост Србије; документа о развоју српске позоришне уметности.

Нека каснија издања Музеја, попут аутобиографија Радослава Веснића (*Аутобиографија*, 1998), Вере Костић (*Сенке које сјаје*, 1998) и Капиталине Ерић (*Од Сибира до Цветног трга*, 2004), или сећања Момчила Ћири Животића (*Чаробњаци сцене*, 2000), у суштини припадају корпусу публикација које испуњавају услов да буду део библиотеке „Сведочанства“ и остаје нејасно зашто нису и формално ту сврстана.

Остала многобројна издања која нису специфично сврстана у наведене едиције или не припадају одређеном типу издања, такође обрађују теме које спадају у сферу делатности или интересовања Музеја позоришне уметности Србије: позоришни уметници, позоришне куће или фестивали, позоришна историја, позоришне публикације, позоришна теорија и тако даље.

Међу публикацијама о позоришним личностима посебно треба поменути књиге Феликса Пашића посвећене значајним позоришним уметницима Карлу Булићу (2002), Мири Траиловић (2006) и Љубомиру Муцију Драшкићу (2010). Од истог аутора објављена је и књига *Јоакимови потомци* (издање Музеја и Театра „Јоаким Вијић“ из Крагујеваца¹⁵, 2006) у којој су текстови о добитницима Статуете „Јоаким Вијић“ коју поменути театар додељује за изузетан допринос развоју позоришне уметности Србије, а обухвата период између 1985. и 2005. године. Од издања која се односе на више личности поменућемо још и књигу Олге Милановић *Неимари српског позоришта: прилози за историју српског позоришта 19. и 20. века* (1997). Тема је почетак рада Националног театра, са акцентом на значајне појединце који су својим радом задужили српско позориште попут Алексе Бачванског, Августе

¹⁵ Данас Књажевско-српски театар Крагујевац.



Веле Нигринове, Софије Цоце Ђорђевић, Милутина Чекића, Марије Таборске, Михаила Исаиловића, Владимир Жедринског, Живорада Настасијевића, Миленка Шербана.

Значајно место заузимају и књиге Ксеније Шукљевић Марковић посвећене балетским уметницама Нини Кирсановој (1999) и Наташи Бошковић (1989), као и о редитељу Хугу Клајну (1977), те њена књига *Драме Ђуре Јакшића на београдским сценама: 1863–1979* (1980).

Од публикација посвећених позориштима поменућемо *Крагујевачко позориште: 1835–1951* Рајка Стојадиновића (МПУС и Издавачка кућа „Светлост“, 1975), *Народно позориште у Смедереву (1950–1956)* Драгане Чолић (МПУС, Смедеревска песничка јесен и још три институције из овог града: Дом културе, Књижевни клуб и „Наш глас“; 1993), *Родио позориште Зоре Вукадиновић* (1996), *Народно позориште Дунавске бановине (1936–1941)* Зорана Т. Јовановића

(Музеј и Матица српска, 1996).

Међу значајним издањима Музеја су и збирке критика драмских позоришних представа. Петар Волк аутор је три књиге приказа драмских представа београдских позоришта: *Позоришне илузије* – обухвата период од 1963. до 1978, *После позоришта* – период од 1981. до 1992. (обе књиге из 1993) и *У времену пролазности* – покрива период од 1981. до 1998. године (издање 1999). Волк у исцрпним предговорима ових књига даје и преглед стања у нашој позоришној критици и говори о њеном значају. Међу збиркама критика су и: *Позоришне студије и критике* Слободана А. Јовановића (приредио Зоран Т. Јовановић; садржи 45 критика представа београдских позоришта из 1952, 1953. и 1954; штампана 1993), *Воља за променом: БИТЕФ 1967–1980* Мухарема Первића (из 1995), *Показивачи вештина* Владимира Арсића (МПУС и Центар за културу Младеноваца; садржи критике које је аутор писао за различите медије у периоду 1978–2000;

штампано 2001), *Позориште узеницу* Владимира Стаменковића (прикази педесет одабраних београдских представа из периода 1956–2005; штампана 2006), *Позоришне критике и есеји* Милана Грола (критике представе Народног позоришта у Београду од краја 19. века до 30-их година 20. века; приредио Зоран Т. Јовановић; коиздање Музеја, Народног позоришта у Београду, Позоришног музеја Војводине и КИЗ „Алтера“, 2007).

Једно од најзначајнијих издања Музеја представља свеобухватна и темељна синтеза Боривоја С. Стојковића *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*. Стојковићево капитално дело које обухвата историју позоришта у Србији од самих почетака до Другог светског рата, најпре је штампано у оквиру више бројева часописа *Театрон* у периоду 1977–1979. Потом је штампано као засебна књига на преко 1.000 страна (1979). Најзад, од 2014. до 2018. је објављено друго издање – допуњено и илустровано, у тврдом повезу и на квалитетном папиру, у пет томова.

Још једно дело које заслужује посебну пажњу јесте луксузно издање великог формата *Српско позориште: илустрована историја драмског театра* аутора Петра Волка. Публикација на око 850 страна садржи више од 1.600 углавном сценских фотографија и портрета позоришних уметника.

Поред поменутих едичија у којима је Музеј штампао драме и сталне рубрике у *Театрону* у оквиру које се објављује драмски текст, Музеј је објавио још две књиге драма: *Јата чаробних звезда и други комади* Александра Обреновића (1993) и *Пустияк: радио драме* Маје Волк (2000). У оквиру каталога изложбе *Заједнички стан* из 1996. штампан је и текст тог комада Драгутина Добричанина.

Од издања Музеја која за тему имају музички театар издвајамо књиге Слободана Турлакова *Летопис музичког живота* (садржи попис свих музичких догађаја у Београду до 1918. а у међуратном периоду – само концертне догађаје), потом три монографије о делима великих композитора, Вердија, Бетовена и Чајковског, то јест њиховим извођењима на београдским сценама до 1941. године. Монографија Живоји-

на Здравковића, *Шест београдских композитора* пружа нам увид у живот и рад Петра Коњовића, Стевана Христића, Миленка Пауновића, Милоја Милојевића, Јосипа Славенског и Миховила Логара. Музеј је објавио и једно издање музикалија, *Медаљони – соло песме*, нотни записи Константина Бабића.

Балетска уметност је, између осталог, заступљена у издањима Музеја у три књиге Милице Зајцев: *Игра што живот значи – записи о београдским балетским уметницима* (1994), *Свет у Београду – страни гости на београдској балетској сцени 1955–1997* (1998) и *Игра сликана речју – играчка хроника догађаја на балетској сцени Народног позоришта у Београду 1960–2007* (МПУС и Народно позориште у Београду, 2010). Концепција ових публикација и временски оквир јасно су дати у поднасловима.

Како бисмо избегли таксативно пописивање књига, а са жељом да прикажемо ширину издаваштва Музеја позоришне уметности Србије, на овом месту наводимо да је Музеј објављивао и приказе позоришних књига (Радомир Путник, *Приближавање позоришту* 2, 2014. и Радомир Путник, *Приближавање позоришту* 3, 2019)¹⁶, библиографије (Оља Стојановић, *Позориште – недељни илустровани часопис: библиографија 1931–1934*, 2012), издања енциклопедијског типа (Петар Волк, *Писци националног театра*, 1995), књижевне монографске студије (Александра Кузмић, *Слика света у драмама Душана Ковачевића*, 2014).

Озбиљан истраживачки допринос историји српског театра дала је Јелица Стевановић књигом *Народно позориште у огледалу времена – листови и часописи у издању Народног позоришта у Београду*, коју је Музеј објавио у два тома (2021. и 2022). Овај значајан рад садржи преглед и анализу периодичних публикација које је наш национални театар објављивао током свог постојања, чиме пружа увид у већи део историје ове куће из јединственог угла, истовремено документујући да је Народно позориште у Београду „театар који и у условима непрекидних историјских турбуленција које владају на Балкану, успешно пратећи захтеве времена, устрајно остварује своје основне

¹⁶ Прву књигу *Приближавање позоришту* истог аутора објавило је Народно позориште у Београду 1997.

задатке“, како наводи др Драгана Чолић Биљановски у рецензији овог издања.

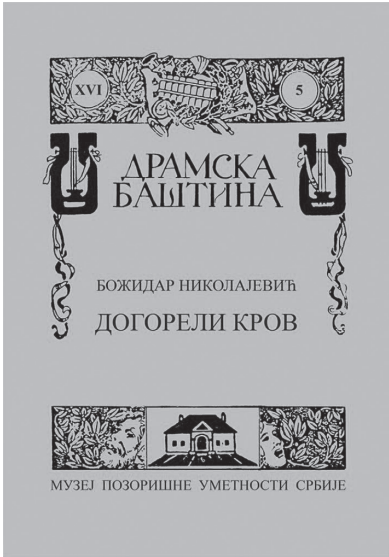
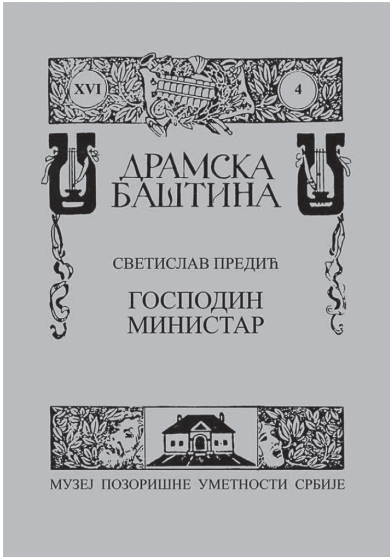
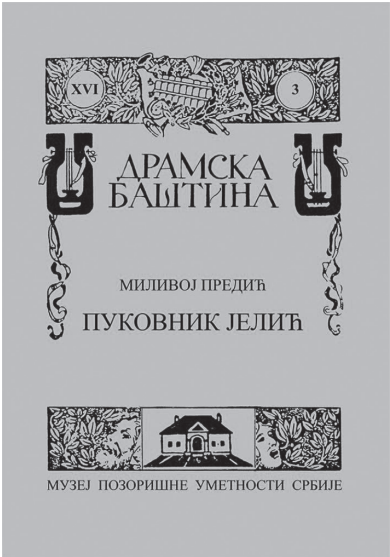
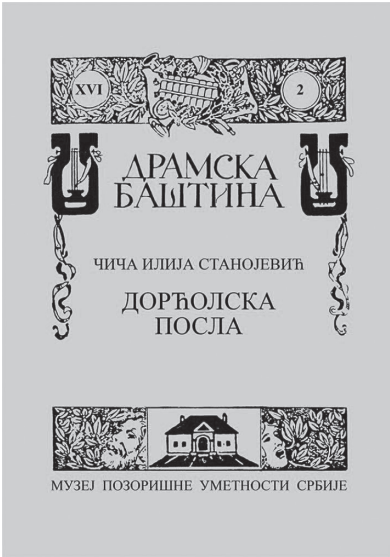
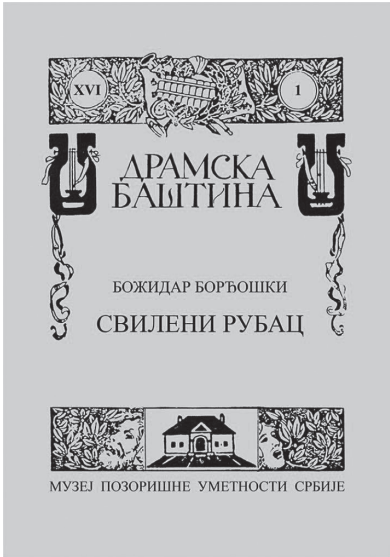
У предговору првог издања Музеја, *Каталога сталне поставке* из 1953. Милена Николић Јовановић, између осталог, каже: „Издавањем публикација, библиографија, прегледа репертоара, покретањем акције код позоришта да издају годишњаке (које из несхватљивих разлога не издају, а који често остају као једини докуменат о раду позоришта), пружањем помоћи историчарима позоришта као и позоришним радницима који раде на унапређењу и развоју савременог позоришта, Музеј треба да оправда своје

постојање.“¹⁷ Имајући у виду количину досадашњих издања, као и чињеницу да квантитет прати и доказани квалитет, са задовољством констатујемо да Музеј врло успешно испуњава своју обавезу која се односи на издавање позоришних публикација, са одлучном намером да тако настави и даље, а у корист самих уметника, будућих генерација истраживача и љубитеља позоришне уметности.

Сва издања Музеја бесплатно су доступна електронски, у пдф формату на линку:

<http://teatroslov.mpus.org.rs/izdanja.php>

¹⁷ Милена Николић-Јовановић, „Уводна реч“, у *Каталог сталне поставке Музеја позоришне уметности Србије*, (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1953), 6.



НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Горан Максимовић

ШЕСНАЕСТО КОЛО „ДРАМСКЕ БАШТИНЕ“

Драмска баштина, коло 16, књиге I–V (књига I/ Божидар Борђошки, *Свилени рубац*, шаљива игра у 3 чина; књига II/ Чича Илија Станојевић, *Дорђолска посла*, шала у 4 чина и 5 слика с певањем; књига III/ Миливоје Предић, *Пуковник Јелић*, драма у четири чина; књига IV/ Светислав Предић, *Господин министар*, трилогија; књига V/ Божидар Николајевић, *Догорели кров*, драма из минулог Београда); приредио, коментаре и студије израдио Александар Пејчић (Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2023)

У богатој и разноврсној дјелатности Музеја позоришне уметности Србије у Београду издаваштво се намеће као један од најдрагоцјенијих сегмената. Издавачку едицију под насловом „Драмска баштина“ чине књиге посебних издања драмских текстова српских писаца од почетка XIX вијека. Можемо констатовати да је ова едиција имала спонтан почетак, тако што су у њој у различитим годинама најприје објављене четири књиге: Јоаким Вујић, *Шнајдерски калфа* (1960), Бранислав Ћ. Нушић, *Иза Божјих леђа* (1964), Бранислав Нушић, *Ne desesperez jamais! Ne очајавајте никад* (1989) и Бранислав Ћ. Нушић, *Предговор* (1992). Сваки од ових наслова има необично важно мјесто у историји српске драмске књижевности. Вујићев *Шнајдерски калфа* представља једну од најбољих драмских посрба овога пионира српског позоришног живота у XIX вијеку. Нушићева драма *Иза Божјих леђа* је прво издање овога Нушићевог драмског рукописа за који се дуго вјеровало да је неповратно изгубљен. Драма *Не очајавајте никад!* једини је сачувани рукопис који је Нушић написао у егзилу у Француској у Првом свјетском рату, а

Горан Максимовић
Филозофски факултет,
Универзитет у Нишу
goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs

Приказ
Примљен: 1. 10. 2024.
Прихваћен: 19. 11. 2024.

пронађен је заслугом Јосипа Лешића седам деценија касније и приређен за штампу. Нушићев *Предговор* представља једини драмски текст који је изведен за пишевог живота (1931), али који он није касније уврстио у издање својих *Сабраних дела* у двадесет пет књига (Геца Кон, Београд, 1931–1935), тако да је био углавном непознат све до 1992. године. Од 1994. омишљено је да едиција излази по колима.

У најновијем објављеном, шеснаестом колу, које је, како смо то у поднаслову овога текста истакли, изашло 2023. године, налазе се сљедећи аутори и наслови: Божидар Борђошки, *Свилени рубац*, „шалива игра у три чина“; Чича Илија Станојевић, *Дорђолска посла*, „шала у 4 чина и 5 слика с певањем“; Миливој Предић, *Пуковник Јелић*, „драма у четири чина“; Светислав Предић, *Господин министар*, „трилогија“; Божидар Николајевић, *Догорели кров*, „драма из минулог Београда“. Приређивач свих наведених књига је Александар Пејчић. Издавачка концепција ове едиције је веома прецизна и поред драмског дјела, приређеног у аутентичном облику и према савременим текстолошким стандардима, садржи уводну студију приређивача у форми предговора, као и на крају књиге коментаре издања и пишеву хронологију живота и рада, које такође сачињава приређивач издања.

Као што можемо да видимо, ради се углавном о писцима који су данас заборављени или маргинализовани у српској књижевности и позоришној умјетности. Као поуздани текстолог и историчар књижевности, Александар Пејчић већ у уводу прве књиге наглашава критеријуме на којима је заснивао свој рад и због којих се определијелио баш за одабир наведених дјела. Одлучио се да приреди оне комедије и драме које су извођене у институционалним позориштима и које су претходно биле објављене. Све уврштене драмске текстове распоредио је према хронолошком критеријуму заснованом на времену премијерних извођења: *Свилени рубац* Божидара Борђошког (1889), *Дорђолска посла* Чича Илије Станојевића (1909), *Пуковник Јелић* Миливоја Предића (1925), *Господин министар* Светислава Предића (1927), као и *Догорели кров* Божидара Николајевића (1927). Један од важних

разлога због којих се определијелио за одабране текстове почива и на чињеници да су претходно објављени примјерци тих књига веома ријетки или су данас готово недоступни обичном читаоцу, а често су штампани на тако некавалитетној хартији да је њихова употреба у наредним годинама сасвим упитна. Издајамо као куриозитет чињеницу да су сачувана само три примјерка комедије *Свилени рубац* Божидара Борђошког, од тога су два оштећена, а само је један примјерак цјеловит. Нешто слично се може рећи и за драмске текстове Миливоја Предића, Светислава Предића и Божидара Николајевића. Једино је нешто боља ситуација с комедијом *Дорђолска посла* Чича Илије Станојевића, која је као тада популарни комад са играњем и пјевањем имала и најинтензивнији позоришни живот. За одабир ових драмских текстова и њихово штампање у „Драмској баштини“ била је важна и умјетничка димензија, као и тематски обухват актуелних догађаја из савременог живота српског друштва на крају XIX и у почетним деценијама XX вијека, али и из непосредне прошлости Београда. Умјетничка димензија посебно је исказана у равни грађења заплета, комичних преокрета, жустрих дијалога и необичних карактера јунака, док је тематска актуелност почивала на приказивању политичких страсти, изокренутих породичних односа, људских неспоразума, престоницких страсти и себичности и сл.

Укратко се осврћемо на уврштене писце и дјела, на основу оних података које смо пронашли у предговорима и поговорима Александра Пејчића. Божидар Борђошки (Силбаш у Бачкој, 1867 – Сомбор, 1922) потекао је из свештеничке породице, а највећи дио своје професионалне каријере, након што је студије завршио у Лајпцигу, провео је као професор педагогије у учитељским школама у Сремским Карловцима и у Сомбору. Комедија *Свилени рубац* премијерно је изведена у Кикинди 1889. године, када је и штампана једини пут у издању Накладне штампарије у Великој Кикинди. Није имала дуг и запажен сценски живот иако је, према мишљењу Александра Пејчића, посједовала драматуршке и сценске предуслове за добар успјех. Важно је нагласити и чињеницу да се Борђош-

ки књижевним радом бавио само у раној младости. Оставио је за собом неколико пјесама, поема, а уз ову уврштену комедију написао је још и драму у три чина у стиху *Освајање спужа* (1885).

Чича Илија Станојевић (Београд, 1857 – Београд, 1930) већину професионалне каријере провео је као глумац и редитељ Народног позоришта у Београду. Комедија *Дорђолска посла* премијерно је изведена у Народном позоришту у Београду (1909), а имала је многобројне репризе, да би иза тога још једанаест пута била постављана на сцену. Први пут је штампана тек 1922. године, у новопокренутој издавачкој кући „Време“. Прво постхумно издање појавило се 2010. у оквиру монографије о Станојевићу (*Чича Илија Станојевић: најлепша прича старог Београда*), чији је аутор књижевни историчар Велибор Берко Савић. Поред комедије *Дорђолска посла*, Савић је у монографију укључио све Станојевићеве радове до којих је дошао, дакле и комедију *Потера*, писану у сарадњи с Јанком Веселиновићем (прво издање у едицији *Драмска баштина* 2004), затим фељтоне, приповијетке, пјесме, чланке и сл.

Миливој Предић (Томашевац у Банату, 1885 – Београд, 1957) највећи дио професионалне каријере провео је као уредник књижевних и позоришних часописа, те као публициста и писац бројних књига, међу којима је најпознатија она у којој представља *Бранислава Нушића у причама*, јер је као његов зет, ожењен Нушићевом кћерком Маргитом (Гитом), најбоље познавао приватну личност нашег великог комедиографа. Драма *Пуковник Јелић* премијерно је изведена у Народном позоришту у Београду (1925), а након праизведбе још четири пута је постављана у институционалним српским позориштима, као што се зна да су је повремено играле и повлашћене путујуће дружине. За живота Миливој Предић је објавио само двије своје драме у засебним издањима (*Голгота* и *Пуковник Јелић*), а једну у часопису *Звезда*, под насловом *Заборављени дуг*. У рукопису му је остала запажена комедија *Три Станковића*, као и драма *Снови*, које су изведене у Народном позоришту у Београду. Иза тога је написао и драму *Мора*, која није играна, те неколико комада за Родино позориште. Од њих, само је

своју најпознатију драму *Голгота* штампао у два издања, која је и једина још двапут постхумно штампана (1978, 1982). Насупрот њој, издање драме *Пуковник Јелић* сматра се веома ријетким, јер су бројни пријемници страдали током Другог светског рата.

Светислав Предић (Томашевац у Банату, 1883 – Београд, 1957) био је правник по образовању и највећи дио професионалне каријере провео је као чиновник и публициста. Комедија *Господин министар* премијерно је изведена у Народном позоришту у Београду 1927. године, али се кратко одржала на сцени иако, по мишљењу Александра Пејчића, није била без драматуршких вриједности. За живота Светислав Предић је објавио дванаест драмских текстова, претежно једночинки, од којих су три изведене. У рукопису му је остала само драма *Искра из камена*, написана 1938. Међу његовим драмским текстовима које вриједи истаћи налази се и комедија у три чина *Наши смо* (написана 1929, премијерно изведена 1937), као и раније написана једночинка *Вредан је пао* (1921).

Божидар Николајевић (Београд, 1877 – Београд, 1947) био је историчар умјетности по образовању (завршио студије у Хајделбергу). Драма *Догорели кров* премијерно је изведена у Народном позоришту у Београду (1927), а имала је више извођења током полусезоне. Прво постхумно издање ове драме, у популарној форми, приредила је Зорка Стојановић (2014). У истом издању Николајевићевих дјела појављује се, поред пјесама, и драма *Милкин кључ*. За живота Николајевић је објавио само двије драме, али друга драма *Милкин кључ* није играна у позориштима. Рукописна заоставштина му је знатно обимнија и садржи више дјела написаних током Другог свјетског рата и непосредно после рата. Познато је да 1944. године настају драме: *Краљ отац и краљ син* (у којој тематизује Мајски преврат) и *Црвени барјак* (приказује побуну радикала у Крагујевцу предвођених Пером Тодоровићем), а затим и драме *Заре Казанџија*, *Комад из старог Београда*, као и једночинка *Звона слободе*. У истом периоду (1940–1947) Николајевић је написао и поему *Страдални Београд*, циклус пјесама *Мотиви са Млаве*, приповијетке: „Чика Дика“, „Професорове кираџије“, „Дон Жуан са Дорђола“ и „Ћир Гушина смрт“.

Наглашавамо да свака приређена књига садржи и одговарајуће „критичке напомене“, као и коментаре издања и театрографију. Такође, садржи одговарајуће поговоре у којима су дате студије о животу и раду уврштених писаца, као и интерпретација приређених драмских текстова. Управо су те аналитичке студије у којима је дата интерпретација уврштених драмских текстова лијеви примјери пажљивог тумачења тематско-мотивских јединица, најчешће из савременог грађанског живота, затим и композиција, драмских експозиција, укрштених и напоредних главних и споредних заплета, фингираних и стварних кулминација и расплета, језичке и психолошке карактеризације јунака, комичних препознавања и драмских катарзи. У посебним „додацима“ на крају сваке књиге дата је прецизна хронологија живота и рада писаца, указано је на изворе, на селективну библиографију, урађен је рјечник мање познатих појмова, као и попис илустрација и литературе. Све то омогућава cjеловито разумијевање текстова свих приређених издања, а самим тим отвара простор и за нова читања и вредновања уврштених драма, као и за књижевноисторијску и позоришну контекстуализацију представљених писаца у српској драмској књижевности.

Захваљујући свим овим укратко наведеним карактеристикама, шеснаесто коло „Драмске баштине“, у издању Музеја позоришне уметности Србије, представља изразито вриједан допринос српској драмској књижевности, позоришном животу, савременој науци о књижевности и актуелном издаваштву. На такав начин препоручује уврштена драмска дјела заборављених, недоступних или скрајнутих писаца Божицара Борђошког, Чича Илије Станојевића, Миливоја Предића, Светислава Предића и Божицара Николајевића, савременој књижевној и позоришној публици на нова читања, тумачења и сценске адап-

тације. Објављени драмски текстови само потврђују став да основна намјена ове едиције почива на идеји очувања и новог презентовања богате српске драмске баштине из XIX и из прве половине XX вијека, а самим тим и приближавања бројних драмских текстова најширој савременој читалачкој публици, али посебно позоришним управама, режисерима, драматурзима и глумцима, као и историчарима српске књижевности и нарочито драмске књижевности, са циљем да постављају ове драме на позоришне сцене, да пишу нове научне студије и на основу ове едиције приступе новој ревалоризацији драмског жанра у историји српске књижевности. Пошто се у значајној мјери ради о заборављеним писцима и дјелима, који су у своме времену имали важну позоришну улогу, а касније су скрајнути, ова едиција има и велики значај за културну историју српског народа у области афирмације студија сјећања.

На основу овог сажетог прегледа шеснаестог кола едиције „Драмска баштина“ у контексту издавачке дјелатности Музеја позоришне уметности Србије, можемо да закључимо да се ради о изузетно важним публикацијама, подједнако у равни периодике, какав је часопис *Театрон*, који је озбиљном уређивачком концепцијом објединио истраживање нашег позоришног и драмског живота подједнако у прошлости, као и у садашњости, тако да као такав предочава непосредну и динамичну слику позоришног живота и драмског стварања у посљедња два вијека српске књижевности и културе. Едиција „Драмска баштина“ у равни посебних издања има наглашен истраживачки, рукописно-архивски, књижевноисторијски и текстолошки карактер и као таква представља немјерљиво богатство српског издаваштва и снажан потпуно аутентичан примјер ревалоризације наше драмске и уопште књижевне прошлости.

ДРУГОСТ У ОЧИМА ЕВРОПСКОГ ИМПЕРИЈАЛИЗМА: НАДРЕЂЕНИ И ОБЕЗЉУЂЕНИ

Светозар Рапајић, *Постколонијалне студије: оријентализам у музичком позоришту* (Факултет драмских уметности у Београду, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2022)

Књига Светозара Рапајића *Постколонијалне студије: оријентализам у музичком позоришту* доноси детаљно истраживање феномена који је уграђен у темеље западноевропског музичког позоришта и западноевропске културне баштине уопште. Централни проблем једнако је историјски, колико и актуелан, а тиче се у највећој мери империјалистички искривљене слике света. У пет поглавља, уз *Лични пролог* и *Post-Scriptum из Марсеја*, аутор спроводи читаоце кроз анализу бројних европских музичко-драмских (али и других) дела која садрже представљање другости која припада културама у већој или мањој мери различитим од оне полазишне.

Како аутор пише у уводу, истраживање које је претходило овој књизи спроведено је уз осврт на театролошке, музичке, литерарне, историјске, социјалне и политичке аспекте феномена, уз ослањање на оријенталистичке и колонијалистичке студије Хоми Бабе и Едварда Саида, као и балканистичке студије Весне Голдсворти и Марије Тодорове. Уз анализу текстова оперских дела у њиховом изворном облику, као најважнији предмет студије Рапајић истиче отеловљење ових дела на сцени, поготово у ауторским поставкама нашег времена чију је велику већину имао прилике да види уживо широм Европе, што овој студији даје посебну вредност.

Термин *оријентализам* у најширем смислу Рапајић дефинише као литерарне, музичке или ликовне приказе неког измишљеног Оријента, у почетку арапског и турског амбијента, а затим Индије и Далеког истока, уз претензију да тај плод фантазије гледаоцима и читаоцима делује аутентично. Аутор затим износи изузетно важан увид, истичући да оријентализам у уметности водећих стваралаца романтизма који су распламсали интересовање европске публике за чари и необичност (замишљеног) Оријента, коинцидира са почецима колонијалних освајања Африке

Ана Буњак
anabunjak@gmail.com

Приказ
Примљен: 19. 11. 2024.
Прихваћен: 3. 12. 2024.

и Азије, те да се оријентални мотиви јављају посебно код Британаца и Француза, најистакнутијих колонијалиста. Поред заводљиве егзотике, харема и путених лепотица, Рапајић препознаје много перфиднију идеју коју оријентализам носи, на линији Саидове дефиниције овог појма. За разлику од романтичарских тумачења, америчко-палестински теоретичар Едвард Саид оријентализам дефинише као инвазивну западњачку традицију коју су обликовали ставови и праксе европског империјализма 18. и 19. века, а служи као оправдање за западњачку колонизацију. Супериорни Запад колонизује инфериорни Исток, како би га „унапредио“. Рапајић примећује да је, чак и из уметничких дела тог периода која су носила изразиту наклоност према далеком Оријенту, мање или више експлицитно допирала идеја о источњачкој другости као нечем назадном, нецивилизованом, суровом и опасном.

Историја западноевропске опере, као облика насталог на дворовима, неодвојива је од политике. Прве представе нису биле јавне, већ је била реч о ексклузивним приредбама за аристократију са простора данашње Италије које су често за циљ имале демонстрацију моћи, слављење владара и надметање међу политичким ривалима. Појавом јавних позоришта, развојем жанра, упливима елемената из праксе других европских земаља, долази до развоја на продукцијом, али и на формалном и тематском плану, што траје до дан данас. Међутим, оригинални друштвени контекст оперских дела остаје један од основних постојања за њихову интерпретацију.

Као пример значаја политичког контекста оперских дела за могућности њихове инсценације, Рапајић наводи *Аиду* Ђузепеа Вердија, једну од најпопуларнијих и највиртуознијих опера која је и данас неизоставан део репертоара свих водећих светских оперских кућа. Опера у Каиру је отворена 1869. године светском премијером Вердијевог *Риголета*, поводом свечаности услед завршетка Суецког канала, овог, како га Рапајић назива, прворазредног империјалног пројекта. После две године отворена је и нова зграда Опере, овог пута премијером *Аиде*, наручене од стране египатског вицекраља Исмаил-паше,

који је, како аутор наводи, улагао грандиозне суме новца да би од Каира направио Париз на Нилу, уз помоћ огромног прилива средстава из Европе. Рапајић даље дефинише овај догађај на следећи начин: *Аида* је представљала тријумфални симболички чин финансијске, економске и културне колонизације, која се 1882. године претвара у фактичку британску војну и политичку окупацију.

Важно је истаћи да заплет ове опере, иако „разводњен“ причом о жртви и трагичном страдању двоје љубавника са супротстављених зараћених страна, заправо може бити тумачен као изузетан пример колонијалистичке пропаганде, уз надмоћни Египат са једне, и поробљену Етиопију са друге стране. Управо чувену тријумфалну сцену из другог чина, импозантну параду која слави египатску победу над Етиопијом, Рапајић сматра кључем за редитељски концепт ове опере, наводећи пример *Аиде* у Франкфурту из 1981. године у режији Ханса Нојенфелса. У овој представи, како аутор пише, на почетку тријумфалне сцене открива се конструкција која подсећа на позоришне ложе, одакле хор, попут публике из *Belle Époque*, поздравља поворку и публику суочава са њиховим колонијалним панданом. Чланови параде подсећају на атлете из филмова Лени Рифенштал, заробљеници изгледају као дивљаци, док Радамес и Аида на крају страдају у комори налик онима у Аушвицу, а Рапајић додаје и референцу на камионе који су одводили Јевреје са београдског сајмишта.

Прво поглавље *Оријентализам у опери: од госпође до господина Батерфлај* Рапајић посвећује генези и узбудљивом развоју мотива Мадам Батерфлај, односно „Батерфлај-наратива“, како га назива, кроз његове бројне варијације – од романа *Госпођа Хризантема* Пјера Лотија и других приповедачких облика, преко Пучинијевог светског оперског хита, до *Господина Батерфлаја* кинеско-америчког писца Дејвида Хенрија Хуанга и даљих адаптација овог дела, те мјузикла *Мис Сајгон* либретисте Алена Бублила и композитора Клода Мишела Шонберга. Читаоци могу да испрате како промене у овом наративу осликавају геополитичка померања, односно да се упознају са његовим ширим политичким контекстом, без чега се

он не може у потпуности разумети.

Рапајић као важан теоријски ослонац за тумачење трагичне судбине петнаестогодишње девојчице из Јапана (Пучинијеве Ћо-Ћо-сан) наводи појам *мими-крије* којим Хоми Баба, утицајни теоретичар постко-лијализма, описује однос колонизатора и колони-зованог. Тај однос се заснива на следећој динамици: колонизатор подстиче колонизованог да подражава његово понашање, обичаје и систем вредности (који су му насилно наметнути, а представљају се за добро-чинство), а колонизовани покушава да се идентификује са културом колонизатора, „прерушавајући се“ у наметнути идентитет. Рапајић истиче да се значењско језгро приче о Мадам Батерфлај налази у последица-ма мимикрије, својеврсној смрти идентитета. Реч је о расцепу до којег долази приликом овакве имитације – колонизовани бива изопштен из примарне, ориги-налне заједнице, а никада не постаје у потпуности прихваћен као равноправни члан колонизаторовог света. Рапајић овакве субјекте, у које убраја и Мадам Батерфлај, назива противречним хибридима двају идентитета и истиче да управо овај расцеп доводи до трагичног слома или комедијског дебакла, уколико та имитација прерасте у пародију.

Аутор студије скреће пажњу и на важан ерот-ски односно родни аспект колонијалних наратива, посебно уочљив у миту о Батерфлај, али и у ранијој колонијалној литератури. Запад је представљен као храбар, снажан и рационалан мушкарац, док је И-сток пасивна, податна, бескрајно емотивна и нагон-ска жена која једва чека да буде освојена. Овај однос доминације заснован на родним и културним стере-отипима развијао се све до савременог доба, до *Гос-подина Батерфлаја* где доживљава потпуни обрт, у складу са геополитичким променама. Овај Хуангов комад настаје у доба убрзаног јачања Кине и дру-гих далекоисточних земаља, што Запад перципира као опасност. Исток, и даље представљен као жена, постаје доминантан, бескрупулозан и освајачки, док је Запад сада експлоатисани, немоћни и феминизова-ни мушкарац који се на крају идентификује са стра-дањем Мадам Батерфлај.

Бројна су извођења Пучинијеве *Мадам Батер-*



флај која карактеришу површност у редитељском тумачењу, сценским и извођачким средствима, као и једна очигледно лажна слика Истока која само претендује на то да буде реалистична, о чему пише и Ра-пајић у овој књизи. Овакве поставке су карактеристи-чне, честе, и нажалост актуелне и када је реч о другим насловима проистеклим из сличних наратива, до те мере да су се одређени (најчешће визуелни, сцено-

графски и костимографски) стереотипи толико усталили у извођачкој пракси да су постали препознатљиви и готово неизоставни, попут лепеза, паравана, специфичне наглашене шминке и других детаља насталих по моделу како *Европљани замишљају Исток*.

Међутим, као главну мотивацију за истраживање Батерфлај-наратива аутор студије наводи две успешне и узбудљиве редитељске интерпретације Пучинијеве опере – филм Фредерика Митерана концепиран у правцу натурализма и режију Боба Вилсона у Париској опери, у потпуности лишена миметичности. У књизи су представљене детаљне анализе ова два наслова, осврт на актуелизацију Анилезе Мискимон и други примери.

У поглављу које следи, Рапајић нас уводи у динамични наратив, посебно интересантан за читаоце са ових простора због културолошке блискости са садржајем који се проблематизује, испитујући једну варијацију, или боље речено, један пандан оријентализма – *балканизам* (у студији се дискутује о односу оријентализма и балканизма, где с једне стране балканизам може бити тумачен као подтип оријентализма, али то се не испоставља као потпуно одговарајуће). Реч је о приказивању искривљене, често карикатурне и фалсификоване слике балканских земаља и народа, односно идеје о њима, првенствено у књижевности, а касније у делима оперског и оперетског репертоара, па и филмске индустрије.

Централна парадигма која се провлачи кроз све примере је приказ другости која се заснива на малим разликама и као таква постаје извор комичности. Дакле, да би човек другачијег порекла био, како Рапајић каже, комички дејствен, он мора да буде довољно различит од нас, али и довољно сличан нама. Потпуно је логично да неко ко припада изразито удаљеном културном контексту буде другачији. Међутим, у том случају изостаје осећај супериорности који је кључан у овом односу. Аутор пружа историјски преглед генезе мотива другости у жанру комедије који се јавља још код Аристофана. Посебно је анализирана илирска тематика у делима романтичара која доводи до пробоја балканске културе и Балкана као мотива у западноевропску књижевност, али и до фалсификовања

наратива са овом и другим националним тематикама.

У односу на оријентализам који је обрађен у претходном поглављу на примеру Батерфлај-наратива, Рапајић истиче важну разлику када је реч о приказу Балкана, позивајући се на Марију Тодорову и њену књигу *Имагинарни Балкан*. За разлику од Оријента који има метафоричку и симболичку природу, као назив неког уопштеног, егзотичног Истока, Балкан је географски и историјски конкретно подручје. Крајем 19. века он постаје апсолутна сензација за авантуристе и писце са Запада, жељне мистике и егзотике. Међутим, његова представа у књижевности се може окарактерисати као више него лежерна и произвољна, а најчешће – измишљена. Аутор студије скреће пажњу на перфидан поступак: у западној литератури инспирисаној Балканом, са нагласком на британску, избегава се ситуирање радње у постојеће државе и крајеве, већ се прибегава измишљању фиктивних држава и народа који се, међутим, могу лако повезати са оним постојећим. Разлог томе Рапајић налази у оправдању велике произвољности у пласирању информација, појачавању ефекта мистериозности, и најзад, избегавању сваке одговорности за написано. Аутор овде износи увиде Весне Голдсворти из књиге *Измишљање Руританије* где ауторка недвосмислено карактерише овакве поступке као колонизаторске, са циљем креирања и потврђивања западњачке (конкретно британске) супериорности.

Уз многе примере које из различитих перспектива осликавају балканизам (попут романа *Тајна дворца Чимни Агате* Кристи чији се заплет врти око измишљене државе Херцеговакије или опере *Црногорци* Жерара де Нервала где се везе са реалном Црном Гором завршавају код наслова), Рапајић детаљно обрађује овај феномен на примеру оперете *Весела удовица* Франца Лехара и њених бројних трансформација и адаптација од опере, преко филма, до антидраме и театра апсурда. Чак и на основу неколико најкрупнијих детаља у вези са заплетом, потпуно је јасно зашто је баш наратив *Веселе удовице* изабран као студија случаја. Радња је смештена у амбасаду измишљене државе Понтеведро, са престоницом

Летиње, а заплет носе Хана, богата удовица и аташе гроф Данило, уз, како га Рапајић назива, приглупог, али лукавог буфо-интриганта – Његуша (!).

Проблематизујући становишта теоретичара попут Фолкера Клоца који покушавају да ублаже овакав отворено подругљив третман Црне Горе, аутор закључује да је неоспорно реч о карикатури одређене државе и одређеног народа, те недвосмисленим примером колонијалне експлоатације. Аутор даље наглашава да је Балкан, услед амбивалентности малих разлика о којима је већ било речи, за овакав поступак изузетно згодан. Овакав третман азијских или афричких народа би већ изазвао озбиљна негодовања јер би се поступак сматрао политички некоректним, док културолошка блискост Балкана то релативизује.

Наредни одељак, *Западни витезови и источне чаробнице*, продубљује између осталог и тему приказа оријенталне жене и уопште значење женског принципа (у односу на мушки) у контексту империјалистичког наратива. Кроз преглед развоја тематског оквира и продукционих модела фирентинске и венецијанске оперске школе, а касније и развоја музичког позоришта у Енглеској и њиховој вези са јачањем монархије, аутор нас уводи у причу о зрелој барокној опери која црпи инспирацију у тематици витешког Средњег века. Главни литерарни извори постају Ариостов еп *Бесни Орlando* и епска поема *Ослобођени Јерусалим* Торквата Таса.

Студија се наставља освртом на Хендлове витешке и чаробњачке опере (*Риналдо*, *Орlando*, *Алчина*), компликованих заплета заснованих на вишеструким травестијама и љубавним интригама, где су маварске и сараценске хероине приказане као злокобне чаробнице које потчињавају хришћанске витезове својим еротским моћима, док они надљудским напорима и витешком врлином успевају да се одупру овом искушењу и врате рационално уређеном Западу, за шта бивају награђени. Аутор указује на колонијалну идеју која се провлачи кроз ове наративе – матрицу према којој је љубав могућа само између оних сличних пореклом, па и вером и класом, те да је сваки другачији избор не само издаја, већ и лудило.

Следеће велико поглавље испитује приказивање

колонијације и њеног робовског система на примеру Рамоове опере *Галантне Индије*. Ово дело је у жанровском смислу одређено као опера-балет, што аутор детаљно објашњава у уводним пасусима. Реч је о музичко-драмском делу које нема јединствену драмску причу, већ неколико епизода са заједничком темом. Рапајић нас уводи у причу појашњавањем наслова у којем Индије заправо означавају колонијалне поседе у Азији и Америци. Тако је свака од четири епизоде лоцирана на различитим местима – Турска, Перу, Персија и Северна Америка – а повезане су, условно речено, темом моћи љубави. Претходи им пролог који се одиграва у вртovima античке богиње младости, Хебе. Она окупља младеж из европских земаља да прославе љубав, младост и лепоту уз песму и игру, међутим прекида их богиња рата Белона, која их позива у поход. Хеба позива у помоћ Амора који шаље гласнике у разне земље Индија како би љубав победила рат. Након анализе заплета сваке од епизода и осврта на музички стил и структуру, Рапајић закључује да је, у самој суштини, реч о лажном егзотизму из којег избија супериорни поглед колонизатора који се највише осликава у односу освајача и освојених, који су једни према другима готово добронамерни. Аутор истиче да се и перуанска и северноамеричка епизода завршавају прославом братства између освајача и освојених, те се на крају, уз лулу мира, слави хармонија која је завладала у окупираној средини.

После ове дискусије аутора о самом тексту, следе анализе четири режије ове опере, премијерно изведене у Француској (три у Паризу, једна у Бордоу) од којих свака има другачији приступ – тематски, стилски, па и формално. Прва међу њима је атрактивна режија тадашњег директора париске Опере Мориса Лемана из 1952. године, која је задобила изузетну популарност, а одиграна је и приликом посете краљице Елизабете Друге. Била је својеврсни спектакл уз грандиозну сценографију и костиме, репризирана је тринаест година и испровоцирала је бројне дискусије у тадашњој јавности. За њом следи представа Андреја Шербана из 1999. године, са кореографијом Бјанке Ли, коју карактеришу симултаност и симетрија, а Рапајић је стилски дефинише као неку врсту барокног

кемпа. Редитељ је био фасциниран Рамоовим математички строгим структурама и емоционалношћу, а својој представи је доделио ознаку *нежна енергија*. Потом је анализирана представа у режији и кореографији Лауре Скоци из 2014, препознатљива по прологу у којем су актери потпуно наги, где Рапајић повлачи паралелу са Русоовим првобитним природним људима. Предмет последње и најузбудљивије анализе је актуелизација и деконструкција *Галантних Индија* коју су у Париској опери 2019. поставили редитељ Клеман Кожитор коме је ово била дебитантска оперска режија и кореографиња Бенту Дамбеле. Представа је развијена из шестоминутног филма овог ауторског тима који спаја барокну музику, хип-хоп и друге савремене уличне плесове, а изведена је на сцени на Бастиљи. У представи је ангажована трупа кореографиње која броји 29 чланова, а носи назив *Réalité*, настао спајањем француских речи за улицу и реалност. Обука чланова не укључује само техничке тренинге већ и истраживање колективног сећања и ритуала са различитих становишта. Као важан аспект ове режије Рапајић подвлачи чињеницу да она шири тему колонијализма са оријентализма на један глобални план, причајући кроз метафору града, његових улица и маргина, причу о свету у којем *надређени диригују обезљуженима*, где је цео универзум велика колонија, а другост о којој говоримо није само преко далеких мора, већ и на само неколико улица од нас.

Последње велико поглавље, *Источније од истока у руској опери и балету*, на самом крају ове студије доноси померање полазишта из центра колонијализма западног света на просторе руске империје. Рапајић нас уводи у тему која се тиче уплива азијских култура у руску књижевност и културу уопште, као и односа Русије према овим народима који се читава у књижевним, а последично и оперским делима. Након осврта на политичке последице хладног рата и позицију православних народа у таквом свету, аутор студије нам доноси осврт на буран однос Русије са азијским народима, од периода Велике московске кнежевине, преко Руског царства до СССР-а. Кроз одељак о владавини Катарине Велике која је од изузетне важности за развој опере у Русији, читаоци прате како је ита-

лијанска опера ушла на руски двор, како је та околност довела до отварања првих оперских позоришта у Москви и Петрограду, Ермитажног и Бољшег театра, као и даљи продукциони и жанровски развој.

Анализа бројних наслова отпочиње освртом на комичну оперу *Феверј* Василија Пашкевича према либрету управо Катарине Велике, родоначелнице руске бајковне опере. Реч је о првој руској опери са оријенталном тематиком која представља, како Рапајић пише, сверуску перспективу која укључује различите етничке идентитете који се добровољно подвргавају заштити моћног руског царства. Следе анализе опера *Асколдов гроб* Верстовског, *Руслан и Лјудмила* Глинке, *Кнез Игор* Бородина и његових настављача, *Легенда о невидљивом граду Китежу* Римског-Корсакова, као и балета *Кћи фараона* Пуњија, Минкусове *Бајабере*, *Шехерезаде* Римског-Корсакова.

У закључку поглавља о оријентализму у руској опери, Рапајић се позива на предговор Милорада Павића у првој књизи Пушкинових сабраних дела, повлачећи паралелу између Павићевих запажања у вези са Пушкином и руског музичког позоришта. Павић објашњава како није случајност што су Бајрон и други романтичари са Запада били више од Пушкина фасцинирани оријенталном егзотиком, па су је тако егзалтирано преносили у своје текстове: они су морали да путују у удаљене земље да се са њом упознају, док је Пушкин, као и његови ликови, тај Исток виђао код куће, на југу, на Криму, Кавказу итд. С тим у вези, Рапајић указује на важну разлику у третману другости код Руса, у односу на дела из Западне Европе – Руси, и сами источњаци (по многим западњачким погледима), у својим операма ретко грде своје источније суседе, непријатеље или освајаче, већ предмет погрде чешће налазе у својим редовима.

Опера западног света, која се тиче и нашег поднебља, није се још увек у потпуности ослободила одређених извођачких конвенција, с једне стране, и елитизма, с друге. Понајмање се, чини се, ослободила политике, што и није у потпуности могуће, а ни потребно. Међутим, како би опера коначно скинула етикету музејске уметности и истанчала своју политичку (и сваку другу) оштрицу, неопходно је да се

класични оперски текст посматра на исти начин као класични драмски текст, са свим својим значењским празнинама које је у инсценацији неопходно надоместити, а о којима др Иван Меденица пише у својој књизи *Класика и њене маске*, у којој се бави моделима у режији драмске класике.

Студија Светозара Рапајића расветљава управо тај аспект, пружајући читаоцу увид у компликовани развојни пут наратива неких од највећих наслова музичког позоришта у историји, од којих данас и убудуће треба да настају нове представе које комуницирају са

актуелним тренутком и обрађају се савременој публици. Кроз анализу текстова (како музичких, тако и вербалних), оригиналних контекста, и најуспелијих, најхрабријих и најрелевантнијих савремених интерпретација и сценских отеловљења оперских дела која садрже репрезентацију другости, Рапајић нам доноси драгоцен путоказ за разумевање и рад у позоришној пракси, као и редак примерак глобално релевантне научне студије у пољу музичког позоришта, оригинално писане на српском језику.

Дивна Стојанов

НАЈВАЖНИЈЕ СПОРЕДНЕ СТВАРИ У ДРАМСКОМ СВЕТУ

Светислав Јованов, *Споредна средства, елементи драмске поетике*
(Академска књига, Нови Сад, 2024)

Аристотел у капиталном делу драматургије *О песничкој уметности* у квалитативне делове трагедије групише: причу, карактер, говор (дикцију), мисли, сценски апарат и музичку композицију. „Према томе свака трагедија мора имати шест саставних делова по којима она има овакву или онакву особину.“¹ У *Поетици модерне драме* Жан-Пјер Саразак закључује да у комадима написаним од 1880. до данас прогресирајући елементи уступају значајан простор регресирајућим мотивима. Примећује пет најчешћих елемената или, како их он именује, „метода“ у модерним драмама, а то су: ретроспекција, антиципација, оптација, понављање-варирање и прекид. Пресудни, структурално темељни, главни делови у процесу уобличавања драмског текста, како Светислав Јованов запажа у *Поетичкој* напмени у уводу своје нове театролошке књиге *Споредна средства, елементи драмске поетике*, јесу: прича, заплет, сукоб, лик и радња. Јованов у својој студији одлази корак даље од претходника и не пише о супстанцијалним деловима драме, већ систематизује шест споредних чинилаца условно речено класичне и савремене драматургије – пролог, гласник, хор, дух, деус екс махина и драма у драми. То су, дакле, елементи који су готово незаобилазни у драмама од антике до краја 20. века, а теоретичари су често занемаривали њихову функцију и значај приликом анализе драмског стваралаштва. Јованов нам својим радом откључава пространства драме које смо до сада подразумевали и на које нисмо обраћали довољно пажње.

Почнимо од епиграфа на почетку књиге, цитата Нортропа Фраја из *Анатомije критике*: „Све што збиља јесте то и није“, што паметно комуницира с посветом поменуте *Поетике модерне драме*, коју чини аксиом Хајнера Милера: „Драма је оно што ја назовем драмом“. Обе реченице, ироничне на свој начин, истражују природу стварности, уметничке истине и указују на слободу која постоји у писању и анализи драме. Уводна реченица диктира тон *Споредних средстава*.

Свако поглавље књиге даје кратак увод, објашњење појма који се проблема-

Дивна Стојанов
divnans@gmail.com

Приказ
Примљено: 8. 11. 2024.
Прихваћено: 5. 12. 2024.

¹ Аристотел, *О песничкој уметности*, (Београд: Дерета, 2008), 66.

тизује, а затим хронолошки, аналитичним приступом описује примере драмских текстова уз издвајање да тог елемента, те закључује његову сврху, циљ, статус и функцију.

Први елемент на који нас Светислав Јованов упућује јесте пролог. У теоријским списима пролог првобитно срећемо код Аристотела, који га сврстава у квантитативне делове трагедије и објашњава као „почетну радњу, део трагедије пре хорске параде“². Почетну позицију пролога у комаду, наравно, задржава и Светислав Јованов и допуњује његово значење. Пролог као увод у причу служи да расветли предисторију и контекст, да наговести радњу, да пружи критички коментар и сруши или макар пољуља драмску илузију. Од хеленског доба, преко Плаутових, Шекспирових драма и романтичара, па до Брехта, *Споредна средства* потцртавају обликотворну намену пролога. Код хеленских драматичара управо се и препознаје само та димензија пролога, док извођачка и тематска долазе касније. Аристофан духовито користи пролог за ругање политичарима. Шекспир на почетку инсистира на предисторији радње, док касније смело користи почетак драме за наговештавање расплета, изрицање пророчанства, давање моралног оквира света. Брехт у епском театру пролог користи као још један простор за ефекат зачудности. У драматуршким техникама модерног раздобља уочавају се све три димензије уобличавања пролога – формална, значењска и извођачка.

Након пролога, као дела драмске целине, Јованов се фокусира на значај споредног лика – гласника, чија функција је да извести протагонисту и остале о догађајима изван сцене. Његов смисао је да створи напетост, карактеризацију одсутних и изазове реакцију. Његове функције су вишеструке. Може бити сведок, актер, коментатор, преносилац информација и пророчанства, изазивач недоумице, обмањивач, реметилац, рушитељ илузије, појачивач напетости. Код Хелена гласник се такође користио да би се избегло приказивање насилних и неуверљивих сцена. Најсложенији је код Софокла, где добија статус актера. Код Шекспира карактеризација гласника постаје раз-

² Исто, 75.



новрснија. Најинтересантнија је можда у *Богојављенској ноћи*, комедији забуне, где је лик Виоле гласник на двору Орсина и забуном због свог прерушавања у мушкарца постаје „обманути убеђивач“ у ситуацији када Оливији преноси Орсинове љубавне поруке. У *Опери за три гроша* Брехт се поиграо гласником тако да он учествује у преиспитивању идеолошких фlosкула. Драма *Чекајући Годоа* доказала је да драма може да постоји без радње, па је тако гласник, последично, доносилац *антивести*.

Хорску песму Аристотел препознаје такође као квантитативни део и дели је на пароду (улазну песму) и стасимон (стајаћу песму). Театролог и професорка Флоранс Дипон додуше примећује како Аристотел питање хора није решио на најбољи начин, будући да је хор уносио у трагедију другачије исказивање које је колективно, певано и повезано са дионизијским ритуалом. Дипонова критикује Аристотела говорећи да се он не упушта у дефиницију хора јер не може да замисли како и сама песма може бити разлог хора, а не само додатак уживању.³ Јованов такву проблематику решава једноставније, дефинишући хор као колективни лик који је у односу с другим лицима. У питању је посредник између драмске радње и публике који помаже да се уобличи перспектива и однос према садржају. У антици разликујемо женски хор код Есхила и Еурипида. Док Есхил бира жене зато што оне у то доба немају ауторитет и пасивне су, баш као што је и хор на сцени, Еурипидов хор је састављен од жена јер прати протагонисткињу и тако жене постају њене сапатнице. Већ код Аристофана хор се обраћа публици што ће у одређеној мери преузети и Брехт.

После хора аутор се враћа на индивидуални лик – дух (авет, сабласт, утвара, приказ). Попут хора и пролога, дух је један од најстаријих елемената драмског текста и позоришта. Он је актер заплета и драмског сукоба тако што, на пример, открива тајну, грех или злочин. Опомине и подстиче главног јунака јер је у служби савести или сакривене способности. У драми је како би проблематизовао илузију и неопходан је чинилац обликовања текста и радње. Аутор књиге објашњава да духови нису само ликови у драми већ симболи који представљају онострани свет и уносе метафизичку димензију у позоришну илузију. Кроз појављивање духа, попут Хамлетовог оца или духа Полидора у Еурипидовој *Хекаби*, Јованов наглашава како духови често служе као провокативни елементи, изазивајући питања о моралним вредностима и прошлим греховима. Код Хенрика Ибзена у *Пер Гинту*, духови се појављују као персонификације јунакових унутрашњих дилема и несвесних тежњи. Аугуст

Стриндберг у *Сонати авети* користи духове и сабласти како би створио психолошки интензиван простор где сви ликови делују као авети, одражавајући унутрашње сукобе и моралну располућеност. Жан-Пол Сартр у *Мувама* користи духове и симболичке фигуре Еринија како би приказао филозофску правду о кривици и одговорности. Духови проширују драмски простор, делујући као мост између живих ликова и виших сила или моралних идеала.

Деус екс махина (deus ex machina, „бог из машине“, изненадна сила која се појављује и решава наизглед нерешиву ситуацију) такође је један од најстаријих драмских поступака за који се, погрешно, верује да је одбачен у драматургији након античког доба. Аристотел је критиковао употребу деус екс махине, као што је случај у *Медеји* и *Илијади*, тврдећи да је незадовољавајуће решавање заплета јер не проистиче природно из унутрашње структуре приче. Веровао је да решавање заплета треба да буде последица претходних догађаја и поступака ликова, а не спољне интервенције. Јованов нам ипак предочава сложеност овог механизма и његову присутност у позоришту и у вековима нове ере. У антици наилазимо на два типа деус екс махине: судија-проценитељ и божански релативизатор. Касније настају још четири врсте: скривени контролор (манипулатор или добротинитељ), судија-спаситељ, судија-манипулатор и ироничар-рушитељ сценске илузије. Јованов наводи и порекло и контекст речи *machina* (један простор античке грчке сцене – дизалица којом су се богови спуштали на сцену).

Последњи елемент је драма у драми. Иако сам назив поступка сугерише да се ради о постдрамском својству, први пример драме у драми проналазимо већ у Аристофановој комедији *Осе*. У једној сцени отац и син се код куће, на синовљев наговор, претварају да су у уставном суду и одлучују у случају пса који је украо сир из кухиње. Отац је судија, син бранилац, а кућни роб тужилац. Дакле, драма у драми „је сложено устројство двају радњи уобличених на различитим нивоима драмске илузије, при чему се једна од њих по правилу односи према другој као према

³ Флоранс Дипон, *Аристотел или Вампир западног позоришта*, (Београд: Clío, 2011), 32.

стварности“⁴. Оваква структура може имати различите функције – унапређење заплета, разрешавање конфликта или стварање атмосфере. Најрепрезентативнији и најпрепознатљивији пример је чувена сцена „Мишоловка“ у Шекспировом *Хамлету* или три вештице у *Магбету*.

Овде су издвојени само најилустративнији, кључни или најпросто најзанимљивији примери из драмске историје којима се Јованов бави, док књига пружа темељан преглед, јасне цитате из драма и опсежнију аргументацију дефиниција које се могу наћи на почетку сваког поглавља. Такође, књига указује на преклапање функција и циљева споредних средстава, ликова и делова драме. Пролог може да руши илузију једнако као што то може да чини и гласник; гласникова позиција у комаду је аналогна хору, оба елемента могу да послуже као сведоци, актери и коментатори; напетост и осликавање атмосфере може подједнако ваљано да се успостави хором или у прологу или користећи се деус екс махином итд. Аутор не деконструише мисли и теорије настале у антици које су и данас живе и не доводи у питање драмски атавизам. *Споредна средстава* не проблематизују раније закључке, већ указују на нове могућности. На трагу мисли Маргерите Дирас аутор потврђује да сви комади међусобно комуницирају⁵. И заиста, Светислав Јованов драме и њихова споредна средства од

Есхила до Бекета, од Плаута до Макса Фриша, доводи у ситуацију међусобне комуникације. Ретке су студије о драмским елементима које писцима, драматурзима, позоришним практичарима, театролозима, и свима онима који настоје да прошире границе свог драмског знања нуде нови, свеж угао размишљања, писања и читања драме. Светислав Јованов постиже успех својим јединственим подухватом нарочито зато што успоставља истовремени баланс између теоријске анализе и практичне примене. Исцрпном и детаљном анализом, са обиљем конкретних примера драма кроз историју, пружио је невероватно корисну систематизацију комада од антике до почетка 21. века, кроз призму често занемарених чинилаца који обогаћују драмску радњу, појачавају напетост, откривају сакривено, руше позоришну илузију – све оно што драму чини узбудљивом. Књига *Споредна средства, елементи драмске поетике*, драгоцен материјал за будућа драмска и театролошка истраживања, била би и више него корисна као наставно штиво студентима драмских факултета како би обогатили своје знање и искуство изван оквира које су зацртали Аристотел, Саразак, Сонди (у *Теорији модерне драме*), како би порушили строге поделе између традиционалне и модерне драматургије и, најзад, како би пронашли решења својих драмских проблема.

⁴ Светислав Јованов, *Споредна средстава, елементи драмске поетике*, (Нови Сад: Академска књига, 2024) 143.

⁵ Флоранс Дипон, *Аристотел или Вампир западног позоришта*, (Београд: Clío, 2011), 228.

Огњен Обрадовић

ТЕМЕЉНИ ОСВРТ НА ДРАМУ ПРЕ НАЦИОНАЛНОГ РАСТАНКА

Марина Миливојевић Мађарев: *Нови наратив: Однос према националној историји у драмским делима у Србији на крају 20. века* (Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2023)

У студијама позоришта и извођења може се у последње време уочити појачана заинтересованост за недавну историју, нарочито за крај 20. века, и по правилу је реч о радовима који су заокупљени тесним и вишеструким везама позоришта и контекста. Милена Драгићевић Шешић написала је књигу *Уметност и култура отпора* (ФДУ и Clío, 2018), у којој се бавила уметничком артикулацијом побуне на независној сцени током деведесетих година; Дарко Лукић у студији *Драма ратне трауме* (Менандар, 2009) анализира драмске текстове с темом Домовинског рата упоредо с онима који тематизују Вијетнамски рат; Ирена Шентевска је у својој књизи *The Swinging 90s* (Орион арт, 2016) понудила преглед позоришне продукције деведесетих година, фокусирајући се на визуелни идентитет представа; Јована Караулић у књизи *Културалне изведбе југословенства* (Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности, Clío, 2023) посматра културалне изведбе као инструмент идеолошког апарата и детаљно анализира последњи слет из 1988. И млађа генерација аутора интересује се за сличне теме – Маја Мрђеновић пише докторску дисертацију под називом *Позоришно извођење историје у Црногорском народном позоришту (1997–2006): Улога представа са национално-историјском тематиком у конструкцији црногорског идентитета*, док је аутор ових редова одбранио докторски рад *Југословенско драмско позориште и југословенски ратови (1991–1999)*. У групи наведених истраживања, књига Марине Миливојевић Мађарев представља важан допринос јер у фокус ставља баш осамдесете године, које су у већини побројаних, њој комплементарних радова биле посматране као предисторија деведесетих – а те *swinging 90s*, њихове позоришне и друге *отпоре* – не можемо схватити без повратка у осамдесете и њихове *нове наративе*.

У својој књизи Марина Миливојевић Мађарев се примарно посвећује разумевању националне историје у драмама српских драмских писаца током 20. века. Као главни филтер за сужење истраживачког материјала ауторка користи селек-

Огњен Обрадовић
Факултет драмских уметности
у Београду
ognjen.obradovic@fdu.bg.ac.rs

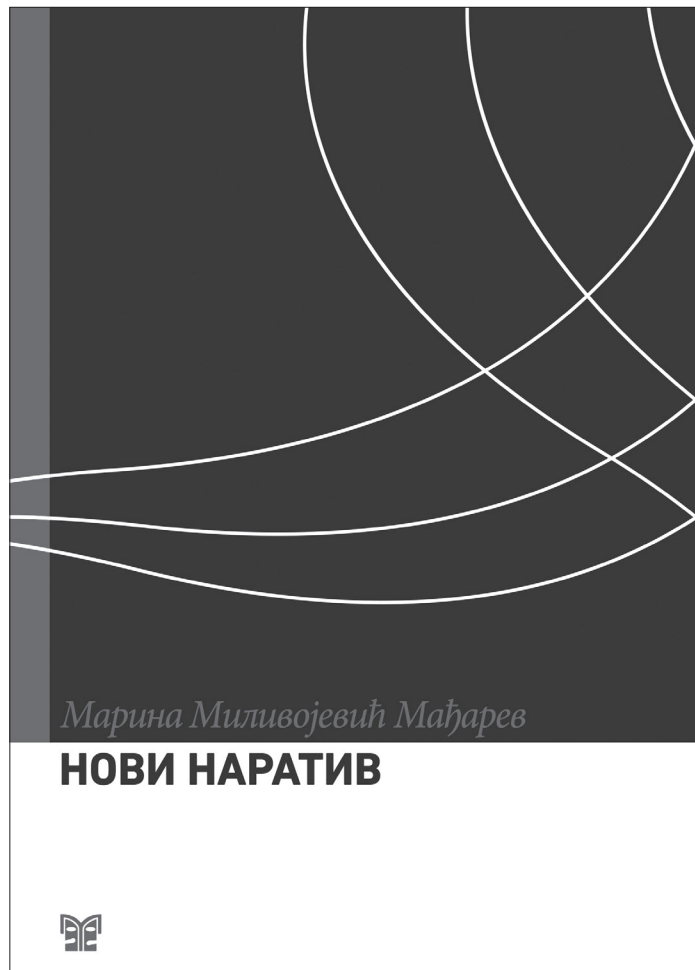
Приказ
Примљено: 12. 11. 2024.
Прихваћено: 26. 11. 2024.

ције Стеријиног позорја (тј. Југословенских позоришних игара, како су се звале пре распада СФРЈ), али се труди да у корпус укључи и текстове које су критичари препознали као релевантне, а који нису изведени на овом фестивалу. Ауторка се претежно фокусира на драмско стваралаштво осамдесетих година, али није стриктна у одабиру, те се тако осврће на шездесете године како би описала генезу овог феномена, а затим прати и „одумирање“ тренда током деведесетих.

Марина Миливојевић Мађарев одлучује да текстове подели тематски, према историјским периодима којима се баве, разврставајући их тако у четири тематске групе: средњи век, затим период који обухвата 19. и 20. век до Првог светског рата, потом и сам Први светски рат и, напослетку, Други светски рат и с њим повезане теме југословенске револуције и жртава Информбироа. Пратећи ову поделу, теоретичарка централни део књиге организује у четири поглавља, којима придодaje и пето поглавље: „Две посебне теме и једно другачије тумачење“.

На самом почетку поглавља „Средњовековна историја и народна епска песма као инспирација за драмско писање у Србији осамдесетих година XX века“ ауторка напомиње да су, када је о овом периоду реч, везе између историје и мита замагљене, те да је најшири оквир који повезује одабране драме то што све обрађују догађаје и јунаке које везујемо за средњи век. Прва значајна (а могли бисмо слободно додати и – најзначајнија драма) која посеже за средњовековним јунацима је *Бановић Страхинја* (1963) Борислава Михајловића Михиза. Код Михиза се препознаје оно што ће бити одлика и потоњих изданак драма о средњем веку (ауторка анализира и *Светог Саву* Синише Ковачевића, као и *Српску трилогију* Миладина Шеварлића), а то је уверење да је политика у основи мита, свест да ћемо, ако се боље загледамо, у кутовима епске узвишености препознати макијавелистичке игре престола.

Иако је друга половина 19. века време стварања модерне српске државе, те би се могло очекивати да се писци врате том времену са намером да рекреирају национални идентитет, то није био случај – око овог периода нису се ломила идеолошка копља, те аутор-



ка долази до закључка да драмски писци према овом контексту имају уједначено неутралан став, што доказује и доминација жанрова мелодраме и комедије. Посебну пажњу теоретичарка посвећује комедији *Цинцари или Корешподенција*, драматизацији коју је Михиз написао на основу Пекићевог *Златног руна*; у њој Марина Миливојевић Мађарев ишчитава појачани утицај неолибералног капитализма на друштвене вредности и токове. Други текст на којем се ауторка задржава – *Је ли било кнежеве вечере?* Виде Огњеновић – бави се употребом мита у политичке сврхе, али то чини посредно: радња драме дешава се у 19. веку

и прати припреме представе којом се обележава 500 година од Косовске битке.

Позивајући се на Марту Фрајнд, ауторка поглавље о драмама које тематизују Први светски рат отвара констатацијом о несразмери између малобројности ових драма и њихове популарности током осамдесетих година. Нема сумње да су најпознатије представе из ове групе (најгледанија је била *Колубарска битка*, Михизова драматизација прозе Добрице Ћосића коју је на сцену поставио Дејан Мијач) погађале у жицу националистичког буђења и да – овде долазимо до још једне несразмере – њихова популарност није била праћена квалитетом. Теоретичарка с правом закључује да су ове драматизације и драме у први план истакле неке нове-старе хероје – место идеалног ратника од партизана преузели су борци из Првог светског рата; у складу с тим, стварање Краљевине СХС није спомињано, а и кад јесте, то је било у негативном контексту (*Ваљевска болница*, поменутог прозно-драматизаторског дуа Ћосић–Михиз, 1918 Божидара Зечевића). Ауторка долази до још једног закључка: напори бораца из Првог светског рата били су приказивани превасходно као заштита дома и породице, док је сама држава била у неком другом, удаљенијем плану.

Марина Миливојевић Мађарев примећује да је из групе драма које се баве Првим светским ратом суд времена преживела само једна – *Свети Георгије убија аждаху* Душана Ковачевића. По њеном мишљењу, она у себи спаја две тенденције, које су драматичари најчешће третирали одвојено, те уједно представља пример драме о судбини појединца и драме о судбини народа. Ковачевићу је у овом тексту пошло за руком да представи најкомплекснију драмску слику Првог светског рата и да у њу укључи амбивалентна осећања која разорност и апсурдност рата изазивају у човеку.

Од свих освртања, најзаступљеније је било оно ка Другом светском рату (и с њим повезаним темама народноослободилачке борбе и Резолуције Информбироа), а драме смештене у овај период извођене су с највише успеха и код публике и код критике. Марина Миливојевић Мађарев описује пут који су текстови из

ове групе прошли: од демонтирања социјалистичког прогреса у *Развојном путу Боре Шнајдера* Александра Поповића и приказа његовог суровог наличја у роману *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића и његовој драматизацији, преко приказивања Драже Михаиловића и његових следбеника као антифашиста (*Ружење народа у два дела* Слободана Селенића), па све до разумевања Милана Недића као трагичне жртве историјских околности (*Ђенерал Милан Недић* Синише Ковачевића). Како исправно примећује ауторка, извођењем и награђивањем поменутог текста Синише Ковачевића на Стеријином позорју срушен је и последњи табу државе која више није постојала, а којој је Србија некада припадала.

У последњем поглављу „Две посебне теме и једно ново тумачење“ ауторка напушта задати структурни механизам у намери да обради две теме „по дубини“ – прва је позориште, односно оне драме које преиспитују улогу позоришта и позориштника у друштву; друга се бави драмским портретом Албанаца у домаћој драми. У првој групи ауторка највише пажње посвећује текстовима *Како засмејати господара* Виде Огњеновић и *Путујућем позоришту* Шопаловић Љубомира Симовића, чије главне јунаке спаја трагикомични идеализам, непоколебљива вера у моћ позоришног чина. Циничнији поглед нуди постмодерна драма Ненада Прокића *Метастабилни грал*, која позориште посматра као место цензуре, интрига, обмане. Текстова који укључују Албанце у своје заплете нема много – свега три драматизације и једна драма. Најпознатији лик из ове скромне скупине је Истреп Вери у тексту *Косанчићев венац 7*, насталом као драматизација романа Слободана Селенића *Пријатељи са Косанчићевог венца 7*. Ауторка примећује да је овај портрет у првом делу комада у основи стереотипан, али то правда чињеницом да комедија најчешће и барата стереотипним представама људских карактера.

У последњем делу овог поглавља Марина Миливојевић Мађарев се задржава на *Голубњачи* Јована Радуловића и пажљивом анализом показује да се ова драма првенствено бави социјалним питањима: сиромаштвом и злостављањем детета. Међутим, ови мотиви, иако доминантни, остали су у сенци међу-

етничких трвења, сукоба Срба и Хрвата, што, подвлачећи међузависност текста и контекста, одлично показује која су питања примарно окупирала српско друштво осамдесетих година. Ауторка поставља провокативно и директно питање: да је друштво било у стању да другачије прочита *Голубњачу*, да ли би било ратова деведесетих? Заиста, рецепција *Голубњаче* у себи сублимира надолazeће слепило – мрачни вео национализма, којим ће политичке елите прекрити стварну беду грађана државе, што ће ускоро престати да буде заједничка.

У одустајању од те државе, с правом закључује Марина Миливојевић Мађарев, и позориште је имало свој удео – једино што је тематски укрштало различите републике била је управо критика негативних аспеката југословенске револуције. Критика југословенског наслеђа, некад директно, а некад индиректно, отвара је врата националистичком дискурсу у позоришту да би он током осамдесетих година добио свој пуни замах. Од почетка југословенских ратова занимање за националну историју јењава, те драмски писци, чак и кад своје текстове смештају у драматич-

не историјске контексте (као у случају драма Биљане Србљановић и Милене Марковић писаних поводом стогодишњице Првог светског рата – *Мали ми је овај гроб* и *Змајеубице*) пажњу усмеравају на трагичну судбину појединца, а не на судбину „народа“.

Марина Миливојевић Мађарев је изузетно темељно приступила теми, њено истраживање покрило је бројне текстове – обратила је пажњу на познате и релевантне текстове, али и на оне затурене и заборављене, и тако сагледала феномен третирања националне историје у домаћој драми у свој његовој ширини. Теоретичарка је позиционирала ове текстове унутар ширег културног наратива, који је најпре подразумевао разградњу централних митова друге Југославије, а затим и изградњу нових, национално обојених друштвених темеља. Важно је и напоменути да је ауторка свом истраживању приступила с неопходном дистанцом, и да овде придев *неопходна* није само окоштали део убичајене синтагме, с обзиром на то да се ради о теми чија запаљивост често укида било какве нијансе и раздељује своје тумаче на црно-бела опредељивања, на *ми* и *они*.

Бранислава Илић

ПОЗОРИШТЕ ИЗВАН ЦЕНТРА

Александар Милосављевић: *Позориште...: белешке, критике, прикази и записи о позоришном животу Србије* (Народно позориште Тимочке Крајине – Центар за културу „Зоран Радмиловић“, Зајечар, 2024)

У издању Народног позоришта Тимочке Крајине „Зоран Радмиловић“ из Зајечара објављена је књига критичара и театролога Александра Милосављевића, под називом *Позориште...* У питању је књига бележака, критика, приказа и записа о позоришном животу Србије у последње две деценије, с фокусом на позоришни живот изван Београда.

Намерно или случајно, тек наслов Милосављевићеве књиге асоцира на чувену књигу Јована Христића *Позориште, позориште*. Професор Христић књигу почиње текстом „Мала филозофија позоришне критике“ и креће од најочигледнијег: *Медијум позоришне критике трајнији је од медијума позоришта*. Ту предност критике Христић је дефинисао као *савршен злочин*, истовремено и као *савршено сећање*. Онај који не воли да се сећа, не треба да пише позоришну критику, написао је давне 1977. године професор Христић.¹

Александар Милосављевић прво поглавље своје књиге, под називом „Позоришна критика“, отвара питањима: *Да ли код нас постоји позоришна критика? и Да ли текстови који претендују да буду театарска критика то уистину и јесу?* Сугеришући негативан одговор, кроз неколико есеја (о критици данас, о сукобу интереса, о позоришним клановима...), у заоштреном критичком тону, анализира разлоге и одговорност медија, друштва, институција и појединаца који су довели до видљивог урушавања присутности и значаја позоришне критике у Србији. Издвојила бих текст „Шта (све) може негативна критика код нас“, који детектује све-присутну појаву релативизације, отпора и негирања негативне критике и њено свођење на пуко питање укуса критичара. Можда не би било згорег све подсетити на познату Лесингову² мисао, да *прави критичар не изводи правила из својега укуса, већ је свој укус обликовао према правилима, што их захтева нарав ствари*.³

Бранислава Илић
brnk@yahoo.com

Приказ
Примљено: 11. 11. 2024.
Прихваћено: 21. 11. 2024.

¹ Јован Христић је објавио још две књиге својих критика: „Позориште, позориште II“, 1982. такође у издању Просвете, док је трећа књига „Позоришни реферати“ (Позориште, позориште III) изашла 1992. у издању Нолита.

² Gotthold Ephraim Lessing

³ *Хамбуршка драматургија* – 19. писмо

Ово поглавље у књизи свакако отвара простор за полемику, што је делимично, чини ми се, и била Милосављевићева намера, с обзиром на то да се *деградацијом и одумирањем*⁴ критике и критичког простора изгубио и значај јавних полемика међу критичарима и театролозима на различите позоришне теме.

Поред поглавља о позоришној критици, у књизи се налазе још четири поглавља: „Позориште и пандемија“, „Позоришни људи“, „Позориште су представе“ и „Позориште у литератури“.

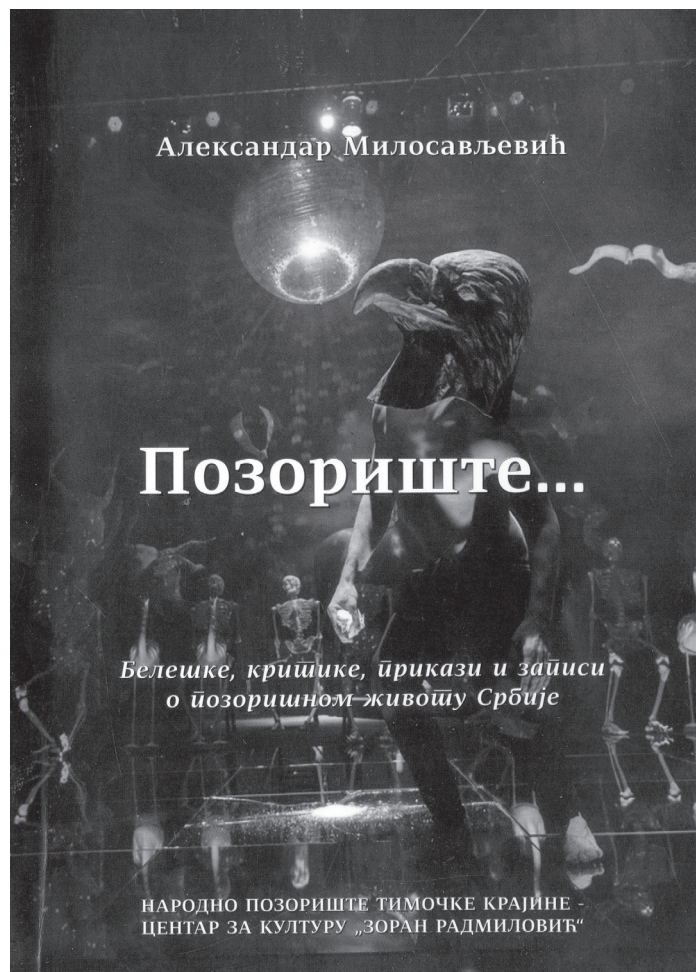
Иако прва два поглавља, већим делом, скенирају и дијагностицирају генерално стање у позоришном животу Србије, уводни текст „О нашој данашњој позоришној провинцији“ нам сугерише, а већина текстова потврђује, да је фокус књиге на позоришним дешавањима изван престонице.

Као селектор Фестивала „Јоаким Вујић“, али и захваљујући Критичарском каравану⁵, Александар Милосављевић је био у прилици да последњих десетак година интензивно прати и пише о позоришним дешавањима у провинцији. Поглавље „Позоришта су представе“ обухвата објављене критике педесет представа, док се још неколико њих помиње у есејима унутар других поглавља.⁶ Својим критикама и анализама, Милосављевић не само да прецизно документује тренутак промене и развоја у театрима изван Београда и Новог Сада већ чини видљивим репертоарске заокрете који су тај развој омогућили, као и људе који су својим радом и деловањем на исти директно утицали. Један од њих био је и критичар и театролог проф. Бошко Милин, који је својом ради-

⁴ А. Милосављевић, из књиге.

⁵ Пројекат Критичарски караван Удружења позоришних критичара и театролога настао је 2014. ради остваривања релевантне и континуиране критичке анализе и евалуације позоришних представа рађених у унутрашњости Србије. <https://www.kriticarskikaravan.org/o-projektu/>

⁶ Овом списку представа додала бих још три које су по мом мишљењу значајне. Две представе Народног позоришта из Пирота, које сматрам весницима будућих промена: *Мали Геза* Јаноса Хаја у режији Стевана Бодрже (2012), и *Жабар* Р. В. Фазбиндера у режији Бојане Лазић (2013). Трећа је *Женидба и удадба*, Јован Стерија Поповић, режији Јана Маричић, у Књажевско-српском театру, Крагујевац (2019).



калном селекцијом на Позорју и образложењем указао на чињеницу (у наредним годинама то потврђују и други критичари) да су храбрији, искренији и бројнији помаци видљивији на сценама у провинцији, но што је то у том тренутку био случај на престоничким сценама. Разлог је то што су позоришта у унутрашњости постала отворенија за нове, младе људе, за нове теме, естетике и методологије рада. Једном речју, позоришна провинција је напослетку престала да копира репертоаре београдских позоришта.

Поред текста о проф. Милину, у поглављу о позоришним људима нашли су се још и текстови о Пред-

рагу Ејдусу, Дејану Пенчићу Пољанском, Милији Вуковићу, Мирку Бабићу, Љубомиру Убавкићу Пендули, Милети Радовановићу, Добривоју Илићу, Игору Вуку Торбици и Тибору Кишу.

Ако се вратимо на речи проф. Христића с почетка овог текста, четири деценије (од 1986) континуираног критичког промишљања и писања су доказ да Александар Милосављевић нема проблема са сећањима, као ни с валоризацијом позоришних домета и промена у дужим временским интервалима унутар тих сећања. *Позориште...* је незаобилазно штиво за сваког ко у будућности намерава да се бави историјом позоришног живота у Србији.

И кад смо код сећања, подсетила бих на јубиларни број часописа *Сцена*, поводом 25 година излажења (1989), који је у целости био посвећен позоришној критици. Два су разлога за то.

Први је тај што већину питања која Милосављевић поставља у књизи, а често их чујемо и у разговорима других критичара, можемо пронаћи и у текстовима страних и домаћих критичара прошлог века који су објављени у овој *Сцени*. Однос стваралаца (глумац, редитељ, писац) и критике, позоришта и критике, медија и критике, затим критика у тоталитарним друштвима, критика критике, публика и критика, ко треба да пише критике, статус позоришне критике... Рекло би се да критику прате исти проблеми од њеног на-

станка до данас и да је мало питања (ако их уопште има) која су заиста производ новог времена у коме живимо и промењених околности у односу на нека прошла искуства.

Други разлог је тај што текстови у овом броју *Сцене* указују на међусобну повезаност и зависност критике, позоришта, ствараоца, публике, медија и друштва, тако да ниједна од ових области самостално није потпуна. На истој идеји и *Позориште...* Александра Милосављевића, кроз корелацију критике, позоришта, друштва, људи и сећања, анализира и документује један тренутак позоришне историје у Србији.

Недовољна свест о овој повезаности и међусобној зависности, без обзира да ли се позоришни живот одвија у провинцији или у престоници, увек води у самодовољност и сигурни загрљај паланке.

ЛИТЕРАТУРА

- Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburška dramaturgija*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, 1950.
- Христић, Јован. *Позориште, позориште*. Београд: Просвета, 1977.
- СЦЕНА – Часопис за позоришну уметност (Стеријино позорје, Нови Сад), 1989, новембар/децембар, бр. 6.

Весна Крчмар

СВЕОБУХВАТНА МОНОГРАФИЈА О ПРВОМ АКАДЕМСКОМ ПОЗОРИШТУ

Владимир Цвејић: *Повест о позоришним верницима каквих више нема* (Фондација „Слободан Стојановић“ Београд, 2023)

Владимир Цвејић је начинио подухват својом књигом *Повест о позоришним верницима каквих више нема*, исписујући историју поводом 60 година београдске Драмске дружине А (1961–2021), 100 година од рођења Радета Марковића (1921–2021), 100 година од рођења Соје Јовановић (1922–2022) и века од оснивања Академског позоришта АКУД „Бранко Крсмановић“ (1922–2022). Књигу ишчитавамо као истиниту документарну причу, насталу на основу новинских чланака, исечака, значајних одломака из глумачких монографија добитника Добричиног прстена. Владимир Цвејић је од плејаде глумачких ликова направио мозаик једног времена, а као драмски музеалац нам је уз то изложио и низ података из једне епохе. Повест је сведена на фактографију, на чињенице које укрштају историју позоришта и више или мање крупна друштвена и политичка дешавања. Датуми, догађаји, имена и наслови дела су довољан коментар о једном позоришту и прохујалим епохама. Садашњост је најмањи заједнички именитељ за све што је било, будућност је последица. Књигу је објавила Фондација „Слободан Стојановић“, а штампао Графикс – Лазаревац.

О НАСТАНКУ ДРАМСКЕ ДРУЖИНЕ А

У представљању књиге идемо трагом њене композиције. Књигу отварају биографске белешке главних актера Драмске дружине А: Радослав Новаковић (1915–1979), глумац, педагог, позоришни и филмски редитељ; Софија Соја Јовановић (1922–2002), прва филмска и телевизијска редитељка у Србији; Радомир Раде Марковић (1921–2010), глумац, професор глуме; Оливера Марковић (1925–2011), глумица; Миливоје Мића Татић (1920–2000), позоришни, филмски и телевизијски глумац; Михаило Бата Паскаљевић (1923–2004), позоришни, филмски и телевизијски глумац; Војислав Воја Мирић (1933–2019), глумац; Марија Милутиновић

Весна Крчмар
Академија уметности
Нови Сад
vesnakr@eunet.rs

Приказ
Примљено: 4. 11. 2024.
Прихваћено: 18. 11. 2024.

(1935–2006), позоришна, филмска и телевизијска глумица; Павле Минчић (1931–2015), глумац и редитељ; Миодраг Мића Узелац (нема података), глумац; Зоран Бендерић (1935–1980), позоришни, филмски и телевизијски глумац; Младомир Пуриша Ђорђевић (1924–2022), филмски и телевизијски редитељ; Василије Поповић / Павле Угринов (1926–2007), књижевник, уредник драмског и серијског програма РТС-а; Слободан Стојановић (1937–2000), књижевник, драмски писац и педагог.

Листање ове монографије представља узбудљиво суочавање са обиљем фотографија, новинских чланака и позоришних програма. Аутор монографије полази од чињенице да је повест наших глумаца, редитеља, уметника, који су стварали Академско позориште, углавном позната, али да постоји паралелни свет препун непотпуних и неповезаних података које додатно дефинише и разјашњава уметничку и личну судбину поменутих великана.

Ова, прва самостална професионална позоришна труппа у Србији (СФРЈ), иако је трајала тек три године (1961–1963) са само три премијере, постала је пример храбрости, посвећености, уметничког и животног ризика, уз неспорне уметничке резултате.

ПРЕТЕЧА ДРАМСКЕ ДРУЖИНЕ А

Београдска драмска дружина А, Радетова група, непотпуна је без података о континуитету рада групе која је у својој ратно-послератној фази (1941–1948) већ имала причу за цео филм о немогућем, јер су у окупираном Београду, у стану на Теразијама, њени чланови увежбавали *Систем* Станиславског, а предавач им је био Јеврејин, оперски редитељ Ерих Хецел, који се крио с места на место. У Академском позоришту је било доста надреалиста, од оснивача Боже Ковачевића, преко драматурга Милана Дединца, многих писаца и редитеља до Душана Матића, првог декана новоосноване Академије за позориште, филм, радио и телевизију (касније Факултет драмских уметности), а гесло надреалиста, као и манифест Андре Бретона, такође је гласило: „Немогуће“.

КЊИГА ПРОТИВ ЗАБОРАВА

Протагонисти су „протерани у професионалце“ (на Академију и ново позориште на Крсту), и мада су ту афирмисани и постали врхунски и признати уметници, тамо им је било тесно. Пре професионалног деловања имали су дугу седмогодишњу аматерску каријеру. Повезали су и живели аматеризам, истраживање и професионализам.

Аутор као одређени лајтмотив наводи да је ово књига против заборава и наглашава: „Поучен лекцијом својих претходника и у част њима, одлучио сам да не клонем, да укоричим и немо завештам ова расута слова и слике и тако на олтар незаборава приложим своје – *немогуће*.“

Академско позориште Универзитета у Београду основали су студенти 1922. и било је епицентар студентске позоришне авангарде. Оно је било полазиште и талентовалиште многих драмских уметника, а до 1932. место где су студенти Универзитета и глумачке школе, кроз практичан рад и играње у представама, припремани за професионалну сцену. Краљ Александар Први Карађорђевић одликовао је 3. октобра 1932. године Академско позориште Краљевским орденом Светог Саве 4. степена за заслуге на пољу образовања и уметности. Академско позориште је било под снажним монархистичким утицајем, а 1935/36. у потпуности су га преузели студенти, лево оријентисани и чланови СКОЈ-а. Управник је био Јурица Рибар, а 4. априла 1936. основан је и лист *Студент*, чији је главни уредник био Иво Лола Рибар. Те године у демонстрацијама је погинуо студент Жарко Мариновић. У знак сећања на тај догађај, 4. април је проглашен за Дан студената Београдског универзитета. У сталном сукобу с властима, представе су им често биле забрањиване, а многи чланови отишли су у Шпански грађански рат. Под немачком окупацијом 1941. позориште је за кратко време остало без ансамбла. Ратна стварност окупила је нове чланове и изнедрила будуће – Драмске дружине А. У свакодневним илегалним пробама у напуштеном стану зграде број 12 на Теразијама с друговима, чланови Академског позоришта, под руководством Ериха Хецела, радили су Ибзенову *Нору*

и истраживали границе глуме и театра по *Систему* Станиславског. У Академском позоришту стварају се представе под руководством редитеља и глумца Петра Радовановића, власника продавнице играчака који је у то време био и мецена позоришта. Њему се крајем 1942. придружује редитељ Опере Народог позоришта Ерих Хецел. Петар Радовановић и Ерих Хецел заједно гину у подруму виле на Врачару (Ламартинова улица) у савезничком бомбардовању Београда, на Васкрс, априла 1944. Раде Марковић, Мића Томић и остали глумци из групе преживели су захваљујући томе што су закаснили на пробу која је била заказана на том месту. Многи чланови Академског позоришта нестају у вихору рата. У архивима су се водили као сарадници окупатора, јер су у време рата играли. Међу њима је био и управник Академског позоришта Миодраг Пенчић Пољански који се венчао с глумицом тог позоришта Софијом Арадски. Кум је био чувени глумац Добрица Милутиновић. Из брака с њом имао је сина Дејана Пенчића Пољанског, рођеног децембра 1943. године, касније позоришног критичара.

Соја Јовановић је била један од првих редитеља Академског позоришта у периоду од 1946. до 1948. године. Играли су *Јесењу досаду* Н. А. Њекасова, као и *Хирургију* и *Јубилеј* А. П. Чехова (1947); *Поручника Брета* (*Дубоки су корени*) Џемса Гоа и *Д'Исоа*, *Сумњиво лице* Бранислава Нушића (1948).

У току 1947. у Београду су основана два нова позоришта, Београдско драмско на Црвеном крсту и Југословенско драмско у сали некадашњег „Мањежа“. На предлог хероја и функционера КПЈ Вељка Влаховића, оснивачка скупштина КУД-а Универзитета у Београду 20. јуна 1948. доноси одлуку да друштво добије назив „Бранко Крсмановић“.

Соја Јовановић је режирала *Сумњиво лице*, чија премијера је била 2. новембра 1948. године. Одиране су три представе и онда је скинута са репертоара. Сви глумци – Раде Марковић, Мића Томић, Бата Паскаљевић и Љубиша Павловић су са Сојом Јовановић избачени из Академског позоришта и прешли у новоосновано Београдско драмско позориште. Оливера Марковић је уписала глуму на Позоришној академији у првој класи Мате Милошевића.



СУМЊИВО ЛИЦЕ НА ФИЛМУ И У ПОЗОРИШТУ

Филм *Сумњиво лице* настао је 1954. у режији Соје Јовановић и Предрага Динуловића (управник Београдског драмског позоришта) као римејк представе *Сумњиво лице* која је забрањена 1948.

Представа *Сумњиво лице* постављена је 1955. у БДП-у у адаптацији и режији Соје Јовановић, а у подели су били проверени актери из представе Академског позоришта и филма из 1954. године. Љубиша Павловић, који је 1948. био управник Академског позоришта, у представи је играо Алексу Жуњића. Био је глумац и члан Позоришта А на Академији (1944–1947). Када је престао да се бави глумом, постао је шеф Технике БДП-а. Касније је радио у Народном позоришту

и креирао и реализовао обнову сцене Луткарског позоришта, данас Малог позоришта „Душко Радовић“.

ПРЕДСТАВА *ЧЕКАЈУЋИ ГОДОА* И ОТВАРАЊЕ АТЕЉЕА 212

Представа *Чекајући Годоа* (1954–1956) изведена је прво на Старом сајмишту у великом атељеу Миће Поповића, како је предложио П. Угринов. Одатле је потекла иницијатива за отварање Атељеа 212 (1956) коју су реализовали Мира Траиловић, Васа Поповић, Миодраг Ђурђевић и Миливоје Томић, подношењем конкретног предлога Савету за културне и просветно-научне установе среског народног одбора у погледу отварања Атељеа 212, како ће се звати београдска камерна сцена 1955.

У сали нове палате „Борбе“ 12. новембра 1956. отвара се дугоочекивана камерна сцена Атељеа 212, концертним извођењем Гетеовог *Фауста* у драматизацији Павла Стефановића и режији Мира Траиловић. Извођачи су били чланови Београдског квартета: Марија Црнобори (Маргарета) и Мата Милошевић (Фауст), Љубиша Јовановић (Мефисто) и Виктор Старчић (Коментатор). Претпоноћни програм у наставку позоришне представе био је забавно-уметничког карактера. Наступили су Предраг Лаковић (пантомима) и Оливера Марковић (шансоне Џорџа Гершвина). Месеца дана касније на истој сцени одржана је премијера обновљене представе *Чекајући Годоа* са истом поделом: Михаило Паскаљевић, Властимир Стојиљковић (Владимир), Љуба Тадић, Миодраг Петровић Чкаља (Естрагон), Раде Марковић (Лици), Миливоје Томић (Поцо), Бранко Хаузер, Љиљана Алтман, Растислав Јовић, Вујадин Јовић (Дечко). Преводац је Андреја Милићевић, редитељ Василије Поповић, сценограф Стојан Ћелић, костимограф Данка Павловић. Премијерна обнова била је 1981, а последње извођење 6. марта 1985. Укупно је изведено 125 представа. После две године лутања *Годо* је нашао своју кућу.

БЕОГРАДСКА ДРАМСКА ДРУЖИНА А (1961–1963)

Када је напустио већ „упуштено“ Београдско драмско позориште, Раде Марковић је отишао у „слободне воде“ и с групом истомишљеника основао – или покушао да оснује – амбициозну путујућу дружину која је због пионирског ентузијазма узела прво слово азбуке за своје име.

И тако је *Дружина А* кренула у мале и муњевито начињене позорнице с уверењем бившег Нушићевог писара и Пристлијевог џентлмена да се може позоришно живети и изван такозваних стабилних услова. Битка није добијена, али је добијено глумачко осећање за променљиви простор и за измењени друштвени угао овог заната.

Раде Марковић пише да се одједном десетак протагониста нашло без ангажмана у БДП-у, али многи нису желели да оду у друга позоришта. Неки су отишли и били примљени. Ужи круг, Група А то није желела, јер је тражила начина да и даље трага за савременим изразом. Били су то: Воја Мирић, Раде Марковић, Оливера Марковић и Мића Томић – договорили су се о једном другачијем виду позоришта. Имали су три премијере: *Девојка са насловне стране* Пурише Ђорђевића, марта 1961; *Опасна вода* Слободана Стојановића, децембра 1961; *На крају узми своје лице*, марта 1963. Група је престала да ради крајем 1963. године.

За отварање нове зграде Атељеа 212 у Улици Лоле Рибара (данас Светогорска) Раде Марковић је режирао *Љубинка и Десанку* Александра Поповића (први и једини пут), чија премијера је била 30. децембра 1964. Било је 37 извођења, све до 26. маја 1967. године.

Раде Марковић пише: „Најпријатније искуство Дружине А јесте да се може успешно и надахнуто сарађивати и без управе, администрације и плате. То наше позориште било је, на неки начин, потврда да је глумачка уметност, стваралаштво и да је њен утицај на публику видљив и узвраћен. Избегавали смо конвенционалност позоришног амбијента, лишили се свих помагала и трудили да се све своди на глумца, аутора и гледаоца и да је у том односу свако био равноправан.“

Позоришна дружина Удружења филмских уметника припрема *Кир Јању*; премијера је била 5. децембра 1977. у режији Дејана Мијача. Група А је деловала почетком 1960-их година када је настао Театар лабораторијум у Пољској. Манифест Гротовског о сиромашном позоришту суштински се не разликује од Групе А, изузимајући доминацију физичког театра над текстом. Горан Марковић је написао књигу *Мале тајне* 2015. године и недуго после тога у „Мадлениануму“ је изведен комад с певањем *Мале тајне*, нека врста мјузикла за коју је Зоран Симјановић написао музику. О томе врло живописно сведочи глумец Срђан Тимаров, један од значајнијих студената и последње генерације професора Марковића на Академији уметности у Новом Саду.

НОВА ЕТАПА У ИСТОРИЈИ АКАДЕМСКОГ ПОЗОРИШТА

Крајем 2004. године Академско позориште је одлуком управе остало без уметничког директора, глумачког ансамбла и целог репертоара. Владимир Цвејић преузима дужност и почиње да сакупља преосталу архиву, окупља сведоке, записује сведочења, ствара потпуно нови ансамбл.

Зграда у Балканској 4 је служила за све уметничке програме свих врста и прозвана је у народу „Палата греха“. После рата, од 1944. у овој згради је седиште АКУД „Бранко Крсмановић“ и ту је на првом спрату сцена Академског позоришта. До почетка 20. века ту су биле две кино-сале Биоскопа 20. октобар, а судбина целе зграде је у време припреме ове монографије (2023) неизвесна, јер је у поступку реституције, враћања наследницима првобитних власника.

На страницама које следе, аутор помно прати јубилеје, доделе признања, плакета, отварање Сце-

не „Мата Милошевић“, (прва) гостовања у Загребу, годишњице, међу којима и 60-годишњицу забране представе Академског позоришта *Сумњиво лице* (1948). У част јубилеја је изведена представа Академског позоришта *Лекција* Ежена Јонеска у режији Владимира Цвејића. На путу ка новој Драмској дружини А уочавамо и Спомен-плафон Мати Милошевићу и добитницима плакете за заслуге у Академском позоришту (2010).

Прослава 90-годишњице оснивања Академског позоришта била је уприличена на Сцени „Бојан Ступица“ Југословенског драмског позоришта, представом *Галеб* у режији Владимира Цвејића 7. априла 2012. (*Галеб* је био и прва представа Академског позоришта, 1922). Свечана академија поводом прославе 90 година од оснивања АКУД „Бранко Крсмановић“ одржана је на Великој сцени Народног позоришта у Београду, 19. септембра 2012. Основана је и регистрована (нова) Драмска дружина А.

На страницама монографије откривамо да је 1958. расписан конкурс Академског позоришта за најбољи драмски текст и прву награду је однео првенац младог Боре Драшковића, *Раширане ципеле*, а представу је режирао проф. Мирослав Беловић.

Књигу закључује импресивни колаж 103 добитника Плакете „Мата Милошевић“ 1945–2022.

После пажљивог и истрајног праћења занимљивог и узбудљивог мозаика позоришних плаката и програма, фотографија, новинских исечака реконструисамо разуђен и богат позоришни живот минувекла. Аутор је уложио велики напор, јединствен код нас, сакупљајући годинама релевантна документа, створивши тако богату публикацију која остаје трајни документ једног позоришта и једног времена.



IN MEMORIAM

ЖИВОМИР ЈОКОВИЋ (1929–2024)

ЈАСМИНА ЈАСНА ШАЈНОВИЋ (1949–2024)

РАДА ЂУРИЧИН (1934–2024)

ГОЈКО ШАНТИЋ (1946–2024)

МИМА ВУКОВИЋ КУРИЋ (1933–2024)

ЗАГОРКА СТОЈАНОВИЋ (1939–2024)

ЗОРАН ЕРИЋ (1950–2024)

РАДМИЛА ЖИВКОВИЋ (1953–2024)



ЖИВОМИР ЈОКОВИЋ (1929–2024)

Доајен српског и југословенског луткарства Живомир Јокović, оснивач Позоришта лутака „Пинокио“, глумац, редитељ и педагог, напустио нас је дан пошто је у штампу отишла књига о његовом животу и делу – *Лутке које живот значе*. Као да је одлучио да тад „може да оде“.

Љубиша Ружић, још један неуморни и свестрани позоришни посвећеник из те генерације, умео је да каже да говорити о Живомиру Јокovićу значи говорити о послератном развоју луткарства у Београду, а говорити о настајању и раду Позоришта „Пинокио“ значи говорити о Живомиру Јокovićу. Мислим да је његов допринос много комплекснији и да је прича о њему уједно и прича о нашем свеукупном позоришном прегалништву, о стварању ни из чега, о апсурду сизифовског посла да се једна визија отелотвори упркос свему. Био је вечити сањар, редитељ челичне конструкције, добар глумац, шаљивџија каменог лица,

разбарушени уметник и врхунски менаџер, човек с инстинктом за освајање нових позоришних идеја, један од најупорнијих бораца за луткарску уметност, изузетан педагог, прави домаћин или једноставно – Јока. Али умео је, како је сам често признавао, да буде неумољив и да се у решености да оствари своју визију понекоме и замери.

Младачки сан му се остварио без проблема: завршио је глуму у класи професора Бојана Ступице и Виктора Старчића с првом генерацијом Академије за позоришну уметност у Београду (данашњи ФДУ), уз потоње бардове глуме попут Оливере Марковић, Властимира Ђузе Стојиљковића, Душана Јакшића, Предрага Лаковића, и играо у театрима у Крагујевцу и Сремској Митровици, Београдском драмском и Позоришту „Бошко Буха“ у којем је и режирао. Сусрет с луткарским театром из иностранства га је очарао и јавља се нов сан: једном усађена идеја о овом сценском изразу који, како је он често говорио, „може све“, мења његов животни пут ка остварењу нове визије. Храбро оставља све и почиње од нуле: уписује режију у Београду, а затим је усавршава у Прагу, на Академији за луткарство (луткарство–режија–драматургија–анимација), где се упознаје са највишим достигнућима ове уметности.

По повратку у Београд прво делује као редитељ на Сцени лутака у „Бухи“, где убрзо почиње да ствара сасвим нову естетику. По гашењу ове сцене 1962, с великим успехом ради на процесу њеног спајања са сценом ондашњег Београдског марионетског позоришта, касније званичног луткарског Малог позоришта (данас Малог позоришта „Душко Радовић“). Са истим надахнућем покреће и иницијативу за успостављање формалног образовања у луткарству, па је већ 1963. основан Одсек за луткарску режију при Академији за позоришну уметност, где је био сарадник. Овај успех је био краткотрајан, али Јокovićева борба на том пољу се наставља.

Непресушном енергијом, са групом уметника истомишљеника ствара сопствено путујуће позориште лутака „Биберче“. Трупа ускоро добија дом на Новом Београду, али незадовољан условима рада које су пружале тадашње структуре локалне самоуправе,

Живомир поново креће од нуле и формира ново путујуће позориште – „Пиноккио“, као прво приватно професионално позориште у Југославији. Јоковић је вођа театра и редитељ с великим амбицијама, захваљујући којем театар убрзо постаје „градски“, са врхунским уметничким дометима и изванредним резултатима на фестивалима и гостовањима у земљи и иностранству. Од сарадника је тражио потпуну посвећеност, а заузврат им омогућавао сусрете и размену знања и искустава с најистакнутијим светским уметницима и њиховим делима. „Пиноккио“ је постајао својеврсна академија луткарства, а многи од тих мајстора режије и данас су пријатељи ове куће.

Поред овога, Јоковић је режирао у позориштима Бугарске, Русије и широм ондашње Југославије, као и у земљама насталим после њеног распада. Преводио је и адаптирао многобројне комаде за луткарски театар, био изврстан педагог и изузетан драматург који је у свом позоришту неговао дела савремених домаћих стваралаца и класика.

Био је *spiritus movens* значајних фестивала: 1962. године је иницирао Сусрете професионалних позоришта лутака као прву смотру луткарства у Србији, био је у одбору за покретање Југословенског бијенала луткарства у Бугојну, Фестивала за децу у Котору и Међународног фестивала позоришта за децу у Суботици, иницијатор је и један од оснивача Међународног луткарског фестивала малих форми (каснијег Фестивала „Златна искра“) у Крагујевцу, три пута је био селектор Фестивала у Шибенику, а био је и један

од оних без којих Фестивал монодраме и пантомиме не би постојао.

Добитник је многих награда и признања; осим оних за режију на еминентним фестивалима у Југославији и у иностранству, ту су и Октобарска награда Земуна, Плакета града Београда, „Златни беоцуг“, Награда за развој луткарства на Сусретима професионалних позоришта лутака Србије, као и две награде за животно дело – „Мали принц“ и „Почасни грађанин луткарске Републике Бугојно“. Поред свог „Пиноккија“, Живомир Јоковић, тај неуморни Ђепето, помогао је оснивање других театара за децу у Србији.

Јоковић нам је у аманет оставио пре свега Позориште „Пиноккио“, које *мора да остане потпуно луткарско*, као и јаку српску луткарску сцену, са обавезом да се одржавају и умножавају квалитетна луткарска позоришта кадра да стану раме уз раме са европским и светским.

Као аутору монографије о Живомиру Јоковићу било је ми је задовољство да до танчина проучим његов богат живот и помогнем у очувању сећања на овог великог човека несвакидашњег духа и карактера, неизмерне храбрости, борбености и тврдоглавости, који је оданошћу сопственој визији позоришта изнова и изнова – чинио немогуће. Једино са свешћу о изузетним личностима које су стварале прошлост, можемо исправно да промишљамо своју будућност.

Ана Јанковић



ЈАСМИНА ЈАСНА ШАЈНОВИЋ (1949–2024)

Јасмина Јасна Шајновић, уметница за сва времена.

Била је једна од наших највећих оперских уметница, али пре свега била је једна од најбољих особа које сам упознала у животу и од којих сам учила.

Рођена је у Новом Саду. Нижу, средњу музичку школу и Музичку академију завршила је у Сарајеву, у класи проф. Бланке Данон. Као ученик, била је солиста Радио-хора у Сарајеву, Академског хора „Слободан Принцип Сељо“ с којим је у Ланголену (Велика Британија), на такмичењу хорова, у полупрофесионалној категорији освојила треће место са шеснаест година (репертоар: велика арија Грофице из Моцартове *Фигарове женидбе* и песма националног композитора из средине из које долази такмичар – *Низ башчу* Милана Пребанде).

Са двадесет две године уписује магистериј у Љубљани код Антуна Дермоте, а магистрира у класи

Ондине Оте Класинц. За магистарску представу, *Луција од Ламермура*, добија Прешернову награду, као и највеће Национално признање за најбољу креацију студента друге године.

Други магистериј је завршила у Београду, у класи професорке Радмиле Бакочевић. Усавршавала се у Бечу, у класи Сене Јуринац и Марије Зауер. По завршетку мастер-класа у Бечу, у Концертхалу, певала је обе арије Краљице ноћи. Гостовала је у главним градовима некадашње државе – Љубљани, Сарајеву, Загребу и Скопљу, као и у Араду (Румунија), Будимпешти (Мађарска), у Краснојарску (Русија), Кефалонији (Грчка), у Бечу (Аустрија), у Француској и у Вермонту (САД). Наступала је са свим симфонијским и филхармонијским оркестрима у бившим југословенским републикама. Годишња награда Народног позоришта додељена јој је 1995. за улогу Краљице ноћи у Моцартовој *Чаробној фрули*, а добитник је и Златне значке Културно-просветне заједнице за изузетан допринос у ширењу српске културе. За ПГП РТС снимила је компакт-диск са одабраним аријама најтежег колоратурног и лирског фаха и видео-касету са аријама које су тренутно биле на њеном репертоару. Њен супруг је био истакнути српски диригент и универзитетски професор, маестро Јован Шајновић.

Још као мала, слушала сам је у опери *Чаробна фрула* у улози Краљице ноћи и заиста је била најбоља. Дуго после ње се није појавио такав глас, који је могао да топлином растопи и најтврђа срца, а нежношћу измамаи и осмехе и сузе у улогама Ћилде, Ане Болен, али и њене најомиљеније Виолете Валери – свака њена колоратура у *Травијати* била је као зрак сунца, као капљице воде.

Упознала сам је једног новембарског јутра, испред Академије и имала сам велику трему. Пришла ми је и рекла: „Душо, Дарко Јевремовић ми је много причао о теби, а сада ћемо певати.“ Помислила сам – како да певам сада и то баш пред Јасном, уметницом коју сам дизала у небеса, пред неким због кога сам с мамом са другог краја града долазила у Позориште и остајала дуго под утиском њених изведби које смо препричавале на путу до куће. Пред Јасном сам била у ставу мирно, као војник пред командантом... Као да је знала

шта ме мучи, загрлила ме је и рекла: „Идемо полако, Наташице, од тона до тона.“ Тако смо и кренуле, нас две у соби с клавиром од тона до тона, полако, и да није било те њене вере и осмеха не само за мене већ и за све њене студенте, не знам како бисмо успели да се изборимо са свим страховима и препрекама. Једноставно, она је умела да нам покаже пут.

Волела је пријатеље, породицу, волела је да нас све окупи на ручку или вечери, да с нама подели радост живота, да је слушамо док пева староградске и војвођанске песме и да слушамо плоче у њеном салону, где је на зиду био њен портрет у прелепој белој хаљини.

Јасна је имала прелепе очи, велики осмех и искрен поглед, њу је било лако завољети.

Када сам дипломирала, дала ми је два савета: да никада не коментаришем колеге на сцени, и да певам,

концерте, само да певам, јер је оперски свет окрутан и има много сујетних људи који газе по туђем таленту. Оба савета сам послушала иако испрва нисам ни слутила колико је истине било у њима, а касније, када сам и сама почела да предајем певање, исто сам својим ђацима говорила.

Ове године договарале смо се да се видимо после годишњих одмора, да попијемо кафу и да се испричамо. Јасна је волела да процеди кафу јер је веровала да зрнца кафе сметају певању... Ту кафу нисмо попиле.

Драга моја професорко, ово је и мој опроштај од вас, од уметнице која је унела светлост у глас.

Наташа Тасић Кнежевић



РАДА ЂУРИЧИН (1934–2024)

На сахрани Радиној, на вршачком гробљу, Никанор, владика банатски је рекао:

„Васпитање које сте понели из ваше породице представљало је темељни основ на коме ћете дозиђивати вашу животна остварења. Поносни увек, у многим обраћањима спомињали сте улогу ваших родитеља на формирању ваше личности. А како и не би били поносни, ваш је отац, Радо, био као отац свима који смо га познавали, усуђујем се рећи, равноапостолни проповедник речи Божје, пастир добри, образац свештеничког служења, човек многопоштован не само код православних верника нашега града и околине већ и од људи других вероисповести, па и неверника. Народ је у њему препознавао Христа о којем им је проповедао, а дела протина препознавао као јеванђелски дар њима, његово име помињаће се још дуго генерацијски по добру, па речи мудрог нам владике Његоша – *Благо томе ко довијека живи имао се рашта и родити*, могу се у потпуности односити на њега. Оваквим духом и

стилом живота задојени допринело је да будете увек млада, лепа и весела. У овом тужном тренутку, радује се ваша лепа варош Вршац што ће вас прибројати славним личностима над којима сенка заборава не пада. Испод барјака Светог Теодора где се налазе и Јован Стерија, Паја Јовановић и многи други наћи ће се и ваше име којим ћемо се сви поносити.“

Тако те је испратио владика Никанор. А када је твој ковчег положен – велики аплауз.

Отишла је глумица. Велика глумица.

Сви говоре о осмеху. Заштитном осмеху. А ја бих још о понечему. Моја Радица.

У твојој пребогатој биографији су и три наша наслова, три наше дуодраме: *Трун у оку*, *Човек Човеку* и *Мала црна хаљина*.

Трун у оку (2005) – представа о животу америчке песникиње Силвије Плат коју сам играла ја, а ти си била моја мајка; *Човек Човеку* (2013) – приче великана српске књижевности, и *Мала црна хаљина* (2018) – омаж Коко Шанел. Коко Шанел смо биле обе – исти лик, све време на сцени. Коко се суочава са собом, својом усамљеношћу, чежњом за љубављу и – смрћу. Тај крај ниси хтела да играш, избацила си монолог. Казала си: „Она није умрла, она је наставила да живи, она је жива, она је међу нама, међу свима на свету, сви знају за Шанел.“ Тако сви знају и за тебе... и знали су те, препознавали... И сада ме питају за тебе. И ја се хватам да те позovem. Онда погледам горе, без речи. Осећам да ме гледаш, да нас све гледаш.

Двадесет година заједно. Највише сам волела наше ноћне разговоре. Кад почнеш да ме критикујеш, па ми то још одзвања и после спуштене слушалице... А на путовањима, у хотелима, више смо волеле да делимо собу. Тако нисмо морале да телефонирамо у две собе, једна поред друге. Твоја феноменална радозналост за људе и уметност... Свуда си могла да стигнеш, да се попнеш. Никада ниси одустајала од новог места. А сусрети са нашим људима у расејању. Та љубазност. Падаш с ногу, али се сликаш, разговараш, питаш и потпитујеш... и хоћеш све да видиш. *Одакле ти снага, Радо?* То сам те ја питала. А мене су други питали за тајне твог изгледа. Ја нисам имала шта да им кријем. Лепоту су ти дали Бог и природа. А тајна твоје младоликости је био таленат за заборав

и твоја способност да брзо опростиш и заборавиш.

Када је требало да полажем пријемни на глуми, моја мајка је предложила да ме ти чујеш. Нисмо те познавали, али била си омиљена глумица моје мајке. Одбила сам осорно, типично за младост и незрелост: *Сама ћу, не треба ми нико*. Али кругови се увек затварају и двадесет година касније, у једном од најтежих раздобља мог живота, после тешке повреде руке, позвала си ме да играм Силвију Плат. Заувек сам ти захвална на том позиву. Не због улоге већ због ове две деценије блискости.

Али ти си увек ниподаштавала и умањивала своја добра дела, своја доброчинства, своје прегалаштво и свој значај. Зато си још већа.

Била си конкретно добра. Ниси била опште љубазна, већ – конкретно добра. Ишла си у болнице да обиђеш колеге, звала пријатеље, помагала и познатима и непознатима. Одавала си утисак да немаш никаквих проблема, тешкоћа, као да код тебе и око тебе све „иде“ глатко. Никад се ниси жалила, радовала си се добрим представама у којима ниси играла, гледала си све нове филмове, све нове представе, читала књиге нових аутора. Била си најбоље друштво за излазак.

Одиграле смо неколико стотина представа – путовале, играле, путовале, играле... *Сима и Дима опет путују*, тако смо говориле.

Пре сваке представе – твоје дрхтање. Дирљиво. Никад рутина. Никада. Невероватно. Каква одговорност. Каква посвећеност, преданост, покорност, понизност према сцени и публици. После сваке представе – неизоставна анализа, шта је било добро, шта није ваљало. Никад те није мрзело да поправљаш и доправљаш, да сумираш иводиш. Никада.

Била си моја породица, моја мајка, старија сестра, колегиница, пријатељица, сапутница и сапатница. Чуле смо се сваког јутра и сваке вечери, па још неколико пута током дана. Била си са мном у највећој срећи и у највећем болу.

О твојој радиности – такво ти је било и име. Красила те је велика вредноћа. Била си једноставна, правила си једноставне мале форме, али се до тога долазило и те како тешким путевима и гудурама. Текстови које си говорила чинили су се лаки и питки када нам их ти приредиш. Али ти си дрешила замршене чворове, тешке и

запетљане мисли, сабирала и сводила. Зато си волела Десанку која је умела велике теме једноставно да искаже. Такав је био и твој стил. Најједноставнији, а најузвишенији и најскупљи.

Толико си питања покренула у својим подухватима – важна питања за друштво, за жену. Активна шездесето-смашица и феминисткиња. Покретала теме, представе о јаким женама које су мењале свет и чиниле га бољим и праведнијим.

Блиставо си умела да видиш људе. Али веровала си да се човек не мења – какав се роди, такав остаје до краја. Зато никог ниси покушавала да мењаш, ниси друге суочавала са њиховим грешкама, ниси их критиковала. Ако си могла да им кажеш нешто добро и на тај начин пробудиш још већу доброту у њима, то си чинила нештедимице. Зато си ширила радост и доброту. Своје сумње остављала си само за себе. Решавала си их радом и ћутањем. Право господство.

Понављала си често: *Чувај се посљедње!* Ниси имала чега да се чуваш. Живела си часно, једноставно, пуно и сведено (иако звучи као оксиморон, баш је тачно за тебе).

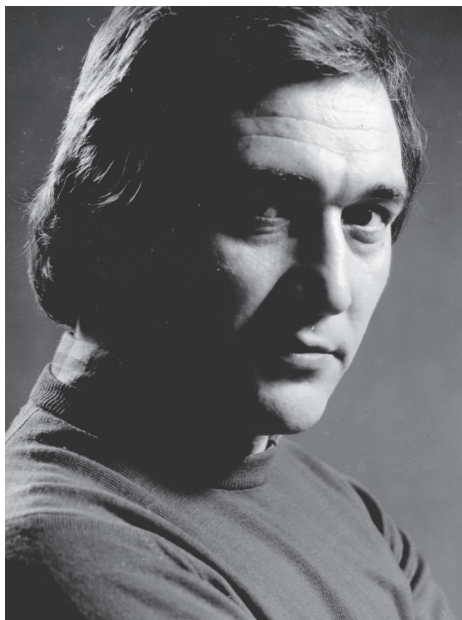
Кад човек изгуби мисију, сврху, треба да оде са овог света. Тако си и ти мислила. Ниси умела да живиш беспослена. Иако си се радовала ситницама и уживала у својој породици, сину и одрастању унука, ипак, недостајала ти је сцена, представе... Кад за тебе није било активног глумачког живота, волела си да ти о свему дајем извештаје.

Сарађивале смо и дружиле се последње две деценија твог пребогатог живота. Где је осталих седам деценија, време пуног, препуног живота, испуњеног огромним радом, растом, радостима, мукама, преиспитивањима, сусретима, путовањима и успесима?

Наша Коко Шанел је рекла: „На посао! На посао! На посао! Знам да ћу се досађивати у рају. Бићу лоша кад будем мртва, јер нећу моћи да се смирим. Чим умрем, мислићу како да се вратим на земљу и почнем све из почетка. На посао!“

Знам да те неће пустити из раја на ову затровану планету, али ти за који дан сигурно тамо почињеш пробе. На посао, Радинице!

Вјера Мујовић



ГОЈКО ШАНТИЋ (1946–2024)

Отишао је и Гојко Шантић, биће у заносу и узнето, гордо и горљиво, с болом за родну груд, замишљено над временом неповратно протеклим. А с њим замро је романтизам на српској сцени.

Био је потомак мостарске песничке лозе коју је прославио Алекса Шантић, у којој су стихове писали и браћа Јефтан и Јаков. Алексини братанци а Гојкови стрицеви били су Милан, предратни новинар *Политике* и књижевник, и Војин, такође новинар и путописац. Сасвим је сигурно да је Гојко уметнички дар и љубав за лепу реч понео из дома. Но своје порекло никад није користио као штит, само је дом лепе речи чувао и неговао на свој начин – поклањајући душу публици.

Са седамнаест година, 1963, примљен је на глуму на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду, с нешто старијим колегама Миодрагом

Андрићем – Љубом Мољцем, Танасијем Узуновићем, Драгомиром Чумићем Чумом. Међу професорима били су им Љиљана Крстић и Огњенка Милићевић. Шантић је у 21. години дипломирао и добио Награду „Страхиња Петровић“, па је лако 1967. примљен у ансамбл Југословенског драмског позоришта, истовремено када и Узуновић, Милан Гуговић и Душан Ђурић. С обзиром на то да је убрзо на чело куће стао Бојан Ступица, који ће примити у ансамбл велику групу младих глумаца, Гојко је заједно с њима прозван Бојановом бебом. Због свог високог стаса, узорне дикције и пријатно дубоког гласа врло брзо је од малих и хорских улога стигао до главних: у дуодрами *Госпођа Дели има љубавника* играо је Вилијама Хенлија уз Радмилу Андрић у режији Славољуба Стефановића Равасија (1969); док је уз Марију Црнобори играо главне мушке улоге у представама *Кориолан* по Б. Брехту, редитеља Франца Јамника (1970) и *Елизабета од Енглеске* Ф. Брукнера у режији Александра Огњановића (1971).

Осим једногодишње паузе коју је направио због одласка у војску, Шантић је брижљиво градио своју каријеру. Био је колегијалан, усклађивао у сваку улогу ако би његове колеге морале да одсуствују, „спасовао представе“. У управничком дневнику Милана Ђоковића остало је забележено како је Гојко иступио испред групе младих глумаца у заштиту тада истог младог Јосифа Татића. У том периоду Татић није добијао улоге и хтео је да напусти позориште, а Управа је олако прихватила оставку. Захваљујући колегама она није усвојена, и Татић ће освојити свој простор низом незаборавних креација.

У *Хеди Габлер* у режији Мате Милошевића, Гојко Шантић је био Ејлерт Левборг (1975). У *Насловној страни* Бена Хехта и Чарлса Макатура у режији Димитрија Јовановића играо је новинара Бенсингера (1976). Потом му је Жигон доделио насловну улогу у Шекспировом *Отелу*, где је Шантић бриљирао, уз Ђурђију Цветић као Дездемону и Жигона као Јага (1977).

Годишња награда ЈДП-а стиже за ауторски пројекат, монодраму *Ја, Раде Томов*, коју је Шантић писао према *Лучи микрокозма* и Његошевим мемоарским записима и писмима (1979). Монодрама је потом пре-

обликована и снимљена као радио-драма на Радио Београду.

Стигла је улога Прозорова у Чеховљевом комаду *Три сестре* у режији Товстоногова (1981). Те године славом га је овенчала филмска креација видара Доротеја уплетеног у напету дворску причу о моћи, љубави, части, тиховању (редитељ Здравко Велимировић, по роману Добрила Ненадића).

И док се многим чинило да му пристају духовне, сталожене улоге, Дејан Мијач му је доделио сасвим контрастни лик крвника Дропца у *Путујућем позоришту Шопаловић* Љубомира Симовића (1985), за коју ће добити Октобарску награду града Београда. С редитељем Мијачом радиће Шекспирову *Олују* – играо је Проспера (1987), рецитал *Ведрине и ватре* (1988), *Ваљевску болницу* Д. Ћосића, у којој је био Апис (1989).

„Један човек одбацује све што му живот значи и, прешавши праг у обратном смеру, напушта зону реалности да би закорачио у свет маште.“ Тако Дејан Мијач описује Гојков излазак на сцену.

Током деведесетих година, синхроно са страдањем његовог родног Мостара, Гојко све ређе стаје на сцену. Ипак, стигла је 1995. Награда „Сима Крстовић“ за улогу Карађорђа у истоименој драми Милу-

тина Шеварлића и режији Славенка Салетовића у Народном позоришту у Нишу. Као Гајев у *Вишњику* примио је Статуету „Миливоје Живановић“, 2000. Последњу позоришну улогу остварио је у НП „Тоша Јовановић“ у Зрењанину, у представи *Мала сирена* Жељка Хубача, у режији Љубослава Мајере (2001).

Но зато ствара „унутар себе“, како и гласи једно поглавље међу есејима о глуми *Двојство истога* (1992). То су записи о микроскопском испитивању тајних процеса преображаја глумца у сценски лик. Понирање, „копање своје руде“ Шантић је наста вио дијалогом са Станиславским у књизи *Тело глуме* (1999). А круну његовог есејистичког рада чине студије о појединачним умећима дванаест одабраних глумаца, *Апостола глуме* (2009). За ова дела добио је Вукову награду 2002. и „Златно перо“ 2009.

Осим тога, остварио је више од двадесет телевизијских улога, међу којима је и лик Атанасија Шоле у биографској причи о Алекси Шантићу. Посебну пажњу заслужују аудио-књиге. Звучним записима Гојко Шантић је овековечио врхунце наше епике и лирике.

Јелена Ковачевић Бараћ



МИМА ВУКОВИЋ КУРИЋ (1933–2024)

Мима Вуковић Курић, глумица и првакиња нишког Народног позоришта у пензији, вероватно најзначајнија нишка глумица 20. века, напустила нас је 16. октобра 2024.

У своје време била је један од стубова овог позоришта и његовог репертоара. Власник је свих значајнијих позоришних награда и важнијих друштвених признања. Није лако ни само избројати њене улоге, али летимичан поглед на игране ауторе већ много говори: Достојевски, Шекспир, Гогољ, Брехт, Лорка, Ибзен, Олби, Аристофан, Еурипид, Солжењицин, О'Нил, Ануј, Мрожек, Зиндел, Држић, Крлежа, Сремац, Нушић, Огризовић, Симовић, Разумовска... Углавном главне женске улоге. Само Нушића је играла десет пута: Јулку, Елу, Нину, Славку, Анку, Марицу, Сарку, Мару, Мицу, па поново Мару. Нема значајног позоришног редитеља 20. века с којим није сарађивала.

Дипломирала је на Академији за позориште,

филм, радио и телевизију у Београду давне 1955. године у класи чувеног професора Томислава Танхофера. Њена позоришна каријера неупитно је величанствена и јединствена, везана за Ниш и њено нишко позориште. Јединствен је и једнако невероватан и њен животни пут од родног Призрена, преко Београда, Мостара, Сиска, Ниша, па пакла Сарајева 1990-их, Валенсије и Teatro della Resistenciадо, Мексика и мексичке награде за филмску улогу. Њен живот је идеалан филмски сценарио.

Јесте ли чули некад да је у Нишу постојала Средња глумачка школа? Две генерације. Мима је била оснивач те школе и предавач на предмету глума. Две генерације, две класе. Нас двадесеторо. Скоро сви смо наставили позоришним стазама. Прва генерација: Кокан Младеновић – редитељ, покојна Данијела Угреновић у Народном позоришту у Београду, Данијела Стојановић с каријером у Петрограду у Русији, Новица води позориште у Бањалуци, Сања је првакиња драме у Народном у Нишу у којем су и Снежана и Зорица. Па друга генерација, где је био Дејан Цицмиловић, редовни професор глуме на Универзитету уметности, Александар Михаиловић, првак драме нишког Народног, у којем је и Евгенија, Драган у крагујевачком, Сашка у КПГТ-у, Љубодраг пише драме у Аустралији које му се тамо и изводе, Сташа у нишком Луткарском...

Ми смо њена позоришна деца. Део њене позоришне биографије. Можда и значајнији део.

Као једно од њене позоришне деце, желим да поделим нека мала али вредна сазнања о том путу, тој својеврсној одисеји једне жене коју смо истински обожавали, беспоговорно јој веровали и која нам је годинама после наших завршених академија и започетих каријера била уточиште, видар, мудрац и власник сваке истине.

Једне јесени 1990, никада нећу заборавити тај дан, рекла је мом колеги Александру и мени да се из Ниша сели у Сарајево, најмирнији и најјугословенскији град у земљи. Да буде уз свог сина Хадија, иначе редитеља, и његову породицу. Да се склони, како је рекла, на то мирно и рајско место од ужаса надлазећег инстант национализма, шовинизма и могућег рата.

Први и једини пут у животу сам видео да је нешто погрешно проценила.

Ту њену причу о паклу опседнутог Сарајева, киши снајперских метака и граната које ми је описивала, време глади, страха, немаштине и одсуства сваке наде, нећу никада заборавити. И како је свог супруга, Ирфановог и Хадијевог оца, сахранила у парку испред зграде док гранате падају. Као и причу како је успела да се извуче оданде.

Али ћу памтити и то да смо је Александар и ја, убрзо после тог сарајевског пакла, у неком мрачном станчићу у Нишу грлили, слушали и гледали тако измучену, десет година старију, напаћену, мршаву... констернирани и скамењени пратили како потпуно исто онако живо говори, исто показује, гестикулира с истим жаром, истом енергијом, исто оштро, јасно, гласно, сугестивно, са она два прста која не мирују и секу ваздух и она два ока која те хипнотишу истог тренутка кад се зауставе на теби.

Њој ни пакао рата није могао ништа.

Зато не изненађује што је убрзо у Шпанији, у Валенсији, са сином и снајом глумицом који су као избеглице основали позоришну трупу Teatro della Resistencia. С њиховом представом *Ратна прича*, у којој игра улогу Баке, пропутовала је целу Европу и добила најбоље критике престижних европских критичара! Снимила је и филм у Мексику, за који је такође била награђена.

Просто – неуништива!

Крајем деведесетих враћа се у Ниш. Одлучна да више не игра и да завршава каријеру.

Сећам се да Дејан Мијач открива да је у Нишу и без ње не жели да ради *Шопаловиће*. И наговорио ју је. Играла је. Маестрално.

А онда је пристала и да у комаду Људмиле Разумовске *Драга Јелена Сергејевна*, нашој дипломској представи, игра с нама, својом позоришном децом из Средње глумачке. Маја, Александар, Дејан и ја и – она као Јелена Сергејевна. Дипломирамо, с њом на сцени, еј!

Када бих само могао да опишем ту срећу. И ту представу. Нећу ни да покушавам...

Углавном, ту представу смо на карту више играли годинама, све док једног дана пре почетка представе стојећи испред огледала Дејан није приметио и рекао: „Погледајмо се људи, па ми више личимо на управни одбор школе него на четири ученика. Матори смо. Доста је више“.

И то је била наша последња *Ј. Сергејевна*. Све до тада смо лагали себе да „пролазимо као клинци“ на сцени, само да бисмо играли још коју представу с њом...

Завршавам речима Кокана Младеновића: „Напустила нас је Мима Вуковић Курић, жена која нас је учила глуми а научила животу у позоришту и животу у животу! Саучешће онима који је нису гледали у позоришту и онима који је нису упознали у животу.“

Баш тако...

Александар Маринковић



ЗАГОРКА СТОЈАНОВИЋ (1939–2024)

Отишла је у вечност наша Загорка Стојановић, остала је заувек моја Гертруда.

Наше дружење обележили су разговори на најразличитије теме. Једна од њих била је и смрт. Загоркино биће је било биће уметности, креативности, духовности, а поседовала је и изразиту црту практичности, која је помагала тој њеној тананој, сензибилној души да успешно пролази кроз изазове материјалног постојања. Размишљајући о смрти, као о највећој мистерији живота, Загорка је говорила да је своју душу лепо опремила и да је свему што је у животу чека намерна, и да је кадра пред све стати. У свему што је радила, и свему што је говорила неговала је принцип истинитости и истине. Небројено пута сам из њених уста чула да ће живети 100 година. Како никад од ње нисам чула лаж, те како је водила живот пун смисла, радости, испуњења сваколиког, ја сам ту њену реченицу „Живећу 100 година!“, узела здраво

за готово. Једном сам у неким новинама прочитала чланак о извесној Гертруди Вивер, која је живела 116 година, те сам стрпљиво сачекала надолазећи Загоркин рођендан, како бих причу о Гертрудиних 116 година преточила у рођенданску честитку. Ословила сам Загорку именом Гертруда, упутивши је да је то отуда што има та и та, извесна Гертруда Вивер, која живи 116 година, те је питах зашто се она ограничила на тричавих 100 година, и да има та летвица моменатално да се диже. Уз смех, који је код ње био гласан, заразан и свеprisутан, обећала ми је да ће бити тако, а ја, са задовољством, наставих да је зовем Гертруда.

Међутим, тог магловитог, седамнестог октобарског дана, тихо, у одајама њених ткачких двора у Ракарима, испустила је Загорка своју велику и добру душу у 86. години живота. Помислих, ово је први пут да ме је слагала, отишавши пре обећане стоте. Убрзо потом бол, условљен њеним одласком, исклеса следећу мисао. Она није слагала, наравно, ни овог пута није слагала, јер ће моја Гертруда, наша Загорка живети вечно, кроз њена уметничка дела, кроз њен аутентичан дух, преселивши се у димензије у којима се време мери неким другим јединицама. Оставивши иза себе уметничке креације кроз рад на филму, телевизији, позоришту, кроз ликовна дела, уметност колажа, те кроз ткање и иконоткање, живеће моја Гертруда и 100, и 116 година, па тако све до вечности саме.

Славила је живот, бивајући посвећеник сваком његовом сегменту. Кроз своју уметност уписала се великим словима у енциклопедије југословенске и националне културе и уметности. Њен костимографски рад на филму и позоришту био је одређен огромним даром, академским образовањем и познавањем ликовности и пропорција, те неизмерном слободом којом је освајала поља креативности. Вредна и дисциплинована, била је од оних који први долазе на сет или у позориште, а на крају дана их последњи напуштају. Била је уметник у остваривању добре радне, а и пријатељске атмосфере свугде где је радила. Људе је волела и поштовала, јер их је разумела.

О свему томе сам и сама сведочила, јер смо нас две и професионално сарађивале, пошто је Загорка осмислила и реализовала костиме за две представе

настале по мојим текстовима (*Балон од камена и Бунар*). Прихватала је сваку креативну сарадњу, говорећи да се из сваког рада може учити и научити.

Иако је њено име исписано на многим шпицама у остварењима домаће кинематографије, светским копродукцијама, афишама позоришта диљем бивше нам велике земље, истицала је да би највише волела да буде упамћена као ткаља. Њено поимање ткања и ткачке уметности заговарала је кроз идеју да је прва ткаља/праткаља поставила нити за ткање и да се низом након ње, те прве, свака нова ткаља својим ткањем надовезивала за ту прву постављену ткачку нит. У складу с том идејом, последњу деценију живота провела је у Ракарима, у којем је осмислила и изградила домаћинство Ткачки двор Ракари. Освојеном храброшћу, да буде аутентично своја на било којем меридијану, тако је и у то мало место донела уметност и културу бављења и живљења исте. Организујући ткачке радионице, представе, вечери позоришних представа, поезије, оперског певања на *Позорници под липом*, богатила је сопствени живот и живот сваког добронамерног госта. Своје ткачко умеће пренела је на своју/нашу пријатељицу по ткању и души Јовану Јевтић, с надом и вером да ће Јована наставити да придржава нити ткања, спасавајући их у занатском и уметничком смислу од заборавља.

Баналност, тривијалност нису имале приступа у Загоркин живот. Живела је живот будно, свесно, осмишљено и креативно. Тако је и српску капу шајкачу креирала и осмислила као посве нову, савремену, креативно савремену шик шајкачу. Данас шик шајкача краси главе свих оних који су били кадри да препознају и да схвате да је шик бити свој.

Била је саговорник за многе теме, бивајући у току, а опет како физички, тако и духовно пребивајући у токовима сопствених сфера. Истицала је да ће највеће раслојавање у друштву бити раслојавање по духовној разини, те да ће људи, иако говорећи истим језиком, остати ускраћени за сегмент разумевања по мерилима човечности.

Многе телевизије су радозналим објективима својих камера бележиле начин на који Загорка живи, ради и креира у Ракарима, За Гором. Остали су ТВ за-

писи, тако да ћемо сви ми, а и многи из побратимства по свемиру који ће тек постати становницима ове наше лепе и напаћене земаљске кугле, моћи да сведоче о томе како је говорила наша Загорка.

Рођена је и стасавала у уметничкој породици, уз сестру Милку Стојановић, то певачко чудо над чудима, уписано у светским енциклопедијама као четврти вокал света свих времена. Напустиле су нас, једна за другом, у размаку од годину дана. Прва је отишла Милка. Мислим да је Милкин одлазак појам смрти у Загоркином животу, из домена филозофског спустио у домен опипљиве стварности. Две уметнице, два уметничка космоса, две сестре.

Одласком наше Загорке забележен је тектонски поремећај у смислу људскости, човечности. Отварала је врата свога дома, пружајући сигурност сваком од својих пријатеља ако би животне околности испоставиле такву врсту потребе. Све што је поседовала у материјалном смислу делила је несебично учећи нас да је твоје само оно што дариваш другом. Разумевајући дубоко законе духовности била је мерна јединица пријатељства.

Пишући ове редове, драга моја Гертруда, схватам да је ово први мој текст који ти нећеш читати прва, нећеш читати уопште. И замисли ироније, то је текст о теби, за тебе. Како то? Зашто то? Одговори не долазе кад смо у грчевитој потрази за њима, него баш кад су нам потребни. Путуј, Гертруда, путуј ткаљо, а ја и сви који су те волели и поштовали, чуваћемо нити којима смо били повезани, као највећу драгоценост којом смо даровани.

Радмила Смиљанић*

*глумица и драматург



ЗОРАН ЕРИЋ (1950–2024)

Данима одлажем да пишем текст о Зорану Ерићу. Рекао сам да ћу завршити већ одавно, али нисам ни почео. Сада када сам најзад кренуо нешто да напишем, схватио сам и зашто толико одлажем: писати некролог (и сама реч звучи ми страшно), значи да сам у ствари прихватио да је Зоран Ерић заувек отишао и да више никада нећемо сарађивати. Да сада једино остаје сећање на толико тога у многим заједничким представама, сусретима, разговорима...

Моја прва позоришна искуства везана су за сарадњу са Зораном Ерићем. Све моје представе из 1990-их носе неизбрисив печат његове музике.

Био сам убеђен да сам за многе представе које смо радили заједно нашао прави кључ захваљујући пре свега његовој музици. Чим сам то схватио, направио сам и своју прву редитељску „стратегију“: проба сваке нове представе за мене су почињале са Зораном, у његовом студију, а тек касније бих заиста кре-

нуо да радим с глумцима. Обично бисмо разговарали о комаду, неким идејама, разним асоцијацијама које имамо, па би ме кроз неколико дана звао да дођем и послушам нешто што је у међувремену направио. И увек, баш увек, дешавало се да тек слушајући његову музику будућа представа почне да ми се „отвара“ на прави начин, у сликама. Могао сам да рачунам на то да ће ми Зоран колико сутра рећи: „Слушај ово... Имам нешто ново“, што ће бити варница која ће ми одједном покренути машту! Одлазио бих из студија с новим идејама и једва чекао нови сусрет. Наставили бисмо тако да причамо, виђамо се, слушамо нове ствари, данима, недељама, понекад и месецима... На крају се дешавало нешто потпуно невероватно: имао бих скоро „спремну“ музику пре прве пробае.

Пошто сам почео да режирам ван Србије, обично бих тражио да Зоран буде мој сарадник као „гост“. Из тог времена постоји једна дивна прича. Када сам први пут дошао у Атину, понео сам са собом касету (тада су још биле касете) са избором Зоранове музике из наших заједничких представа, за сваки случај: када ме питају о сарадницима, да будем спреман. Тако је и било: питали су ме, рекао сам да имам композитора с којим годинама сарађујем. Директор позоришта, такође редитељ, љубазно ми је предложио да ме упозна са својим композитором, с којим исто дуго сарађује, можда ми се допадне то што он ради... Наравно, рекао сам, и сутрадан је стигао Димитрис Камаротос. Након кратког разговора извадио сам своју касету и предложио му да послуша музику из мојих дотадашњих представа. Верујем да је то најбољи начин да нешто више сазна о ономе што радим у позоришту, рекао сам. Објаснио сам и ко је композитор, и да већ годинама заједно радимо. Димитрис се одмах сложио са мном, такође извадио из торбе касету са својом музиком, да и ја понешто чујем од његове музике и договорили смо се за нови сусрет у позоришту, сутра на јутарњој кафи. Сутрадан ми је с врата, одушевљен, одмах рекао: „Никита, твој композитор је генијалан, потписао бих сваку његову ноту. Волео бих да га упознам“! Када сам се вратио у БГ, испричао сам ово Зорану, и на поклон му дао касету с музиком грчког композитора. Већ сутра Зоран се јавио: „Слушај,



кажи Димитрису да бих и ја сваку његову ноту потписао! Морамо обавезно да се упознамо.“

Али, нажалост, то се није остварило.

Временом су моји боравци у Београду (Србији) постајали све ређи, па тако и сусрети са Зораном. Једном приликом сам, возећи се колима према Новом Саду, укључио радио и потражио било коју станицу не размишљајући превише. Пажњу ми је привукао концерт. Наишао сам на радио-станицу која емитује озбиљну музику. Наставио сам да возим и слушам. Сећам се да сам помислио: „Каква сјајна музика, одлична за неку представу“... И онда сам схватио да она у ствари личи на Зорана! На крају концерта спикер је рекао: „Слушали сте концерт Зорана Ерића...“

Одмах, из кола, позвао сам га, испричао му ово, а онда смо се и договорили да се видимо и да ћемо следећу представу обавезно заједно радити! Тако је и било. „Пут у Дамаск“, једну од мени најдражих представа, испунила је поново незаборавна музика Зорана Ерића.

Зоран Ерић је за мене био не само генијалан композитор већ и апсолутно идеалан сарадник. Имао је неисцрпну енергију и стрпљење, могао сам да мењам, пробам нешто ново, враћам се на старо... никада му није било тешко да унедоглед седимо и радимо. Имали смо толико музике за сваку представу да смо се понекад шалили како смо у ствари радили опере, а не позоришне комаде. Свака наша сарадња била је за мене чиста радост, и увек осећање сигурности. Ако било шта у представи остане недовршено, знао сам да ће музика на најбољи могући начин испунити тај простор.

Док ово пишем, у непосредној близини чујем клавир... Неко вежба.

Нека та случајна музика буде мала посвета великом композитору и драгом пријатељу Зорану Ерићу.

Никита Миливојевић



РАДМИЛА ЖИВКОВИЋ (1953–2024)

Глума је несигурна професија у којој могу да издрже само јаки људи, који имају веру у себе, или неко лудило. Ја имам и једно и друго и добро је што сам тога свесна.

(Радмила Живковић, 1986)

Наша истакнута позоришна, филмска и телевизијска глумица, посебне енергије, сензибилитета и моћи трансформације, оригинална и неопредна Радмила Живковић, напустила нас је 20. септембра 2024. Током скоро пет деценија дуге глумачке каријере остварила је више од седамдесет филмских и телевизијских улога, док је у позоришту одиграла тридесетак, од којих су многе биле досегле високе домете.

Рођена је 14. јануара 1953. године у Крушевцу. „Главни кривац“ што је постала глумица био је њен отац Александар, велики љубитељ театра, који ју је са

четрнаест година узео за руку и одвео у Крушевачко позориште. Ту је први пут стала на „даске што живот значе“, у представи Милована Глишића *Подвала*, у режији Боре Михајловића. У исто време опробала се и на радију, у емисији „Велики жути такси“ тек основаног Радио Крушевца. После завршене гимназије у родном граду дошла је у Београд, где је на Академији за позориште, филм и телевизију примљена на класу глуме професора Предрага Бајчетића, заједно са Љиљаном Драгутиновић, Тањом Бошковић, Горицом Поповић, Јелицом Сретеновић, Миралемом Зупчевићем и Азром Ченгић. После четири године успешно је дипломирала са представом *Господин Пунтила и његов слуга Мати* Бертолта Брехта.

Снажни, особени глумачки таленат омогућио јој је да створи сијасет разноврсних упечатљивих улога, међу којима посебно место заузимају ликови градских и сеоских жена са друштвене маргине. Оставила је дубок траг својим „мињонима, улогама којима је редовно, од кафанских певачица, проститутки, медицинских сестара, власница кафана... правила живе жене. Њени су ликови тако аутентични да су Радмили Живковић, школованој глумици, често приписивали природност натуршчика“, како је приметила новинарка Радмила Јововић.

Свој глумачки кредо Живковићева је својевремено формулисала: „Једноставност је највећи домет уметности. Оно што изгледа да је урађено без напора, што се људима чини да су могли и они... То је оно због чега ја волим свој посао (...) сигурност не освајамо лагодним постојањем већ одрицањем. И нестављањем себе у први план.“ И још: „Ја нисам комичарка, ја само играм наше људе онакве какви су, а комичност нашег човека је у томе што би хтео да буде оно што није.“

Улоге није јурила, чекала је да оне дођу њој: „Сваку улогу коју сам добила покушала сам да остварим на најбољи могући начин, водећи при томе рачуна да том улогом оставим траг. То је тражило од мене да радим као рудар у окну, јер сам тежила да сваки лик „избушим“, као што се брушењем камена добија драгуљ.“

У периодима када није добијала улоге није очајавала већ је то време користила за спознају себе, раз-

вијање других талената као што су певање, свирање, вајање, кување, хеклање, штрикање и прикупљање енергије за следеће подухвате. „Посао глумца је такав, не ради се месецима, а онда одједном добијемо неколико улога. Али за то смо припремљени. Оних дана, кад не радимо, спремамо се за лудило које настаје кад посао крене...”

Људи су је доживљавали као својеглаву, аутентичну особу пуну живота и бритког језика: „Због бритког језика могу да ме не воле, али је задовољство у томе што ме и такви поштују. А то је нада и за мене и за њих.”

Прве позоришне кораке Радмила Живковић је начинила на сцени Атељеа 212, одмах по добијању дипломе, 24. октобра 1975. као Јагода у представи *Чудо у Шаргану* Љубомира Симовића, чију режију је потписала Мира Траиловић. Већ месец дана касније, на премијери два модерна но-комада једног од најзначајнијих савремених јапанских писаца Јукија Мишима – *Госпођа Аои* и *Ханђо*, наступа у улози Болничарке. Следеће године тумачи улоге Мадам Доре у комаду Исака Бабеља *Марија* и Роне у комаду Роберта Патрика *Кенедијева деца – једно поподне у бистроу*, да би четврт века касније са ансамблом овог театра наступила у још две улоге: Клинкаина мајка у представи *Роберто Цуко* Б. М. Колтеса (2000) и Мирјана, сесоска врачаца у представи Мирјане Новаковић *Страх и његов слуга* (у копродукцији са БЕЛЕФ-ом; премијера на Калемегдану, 2003).

У ангажману Позоришта на Теразијама била је пет година, током којих је играла у три представе: *Дани срцем допевани* Василије Марковић у режији Радослава Дорића (1979), *Солитер* Весне Јанковић у режији Оливера Викторовића (1980) и *Кандид* групе аутора у режији Бранка Плеше (1981).

Следе две улоге у неформалним групама, 1984: у првој представи новопокренутог кабареа „Минотарур“ Студентског културног центра у Београду – *Неуспели дочек нове 1954.* (избор текстова из новина и редитељ Ненад Илић) и у представи Отвореног позоришта Дома културе „Студентски град“ *Смешне љубави* (аутор драматизације, по приповеткама Милана Кундере и редитељ Бојан Лазовић).

Као већ афирмисана глумица, 1984. Радмила Живковић постаје стални члан Народног позоришта у Београду, у којем током првих шеснаест година креира свега пет улога: Даму у *Летњем дану*, Милку у *Туђој жени*, Ноћну фрајлу у истоименом комаду Александра Поповића, Розику у *Развојном путу Боре Шнајдера* и Лексу у *Чујеш ли, мама, мој вапај?*. На питање новинара како је то могуће, искрено је одговорила: „Ја нисам умишљена величина! Ја се зovem Радмила Живковић и сви знају како радим свој посао. Ништа ми под милим Богом нису нудили. И сама не могу да верујем да је то могуће. Себе сматрам неискоришћеном. И ми имамо рок трајања. Оно што сад играм нисам могла пре двадесет година и обратно. Време пролази...”

Почетак новог миленијума доноси својеврсни препород у позоришном стваралаштву Радмиле Живковић – глумачким бравурама на матичној сцени у пуном сјају одушевљава публику у надасве различитим улогама: у Еурипидовим *Баханткињама* (редитељ Стафан Валдемар Холм, 2010), *Хасанагници* Љубомира Симовића (Јагош Марковић, 2001), Станковићевој *Коштани* (Рахим Бурхан, 2004), *Новој Страдији* Светислава Басаре (Кокан Младеновић, 2012), те Нушићевим комадима *Госпођа министарка* (Јагош Марковић, 2004), *Др* (Јагош Марковић, 2008) и *Народни посланик* (Саша Габрић, 2014).

Највећи бисер међу њима је свакако улога Живке Поповић у Нушићевој *Госпођи министарки* у режији Јагоша Марковића. Донела јој је многе награде, симпатије колега и публике, али и опречна мишљења, на која није обраћала пажњу: „Публика је једино мерило за оно што радимо. Њу чине људи свих генерација, степена образовања... Кажу, важно је шта мисле критичари, а не публика... Такви коментари су неваспитани зато не желим да их коментаришем.” Остао је забележен коментар Мире Ступице о овом остварењу: „Радмила Живковић највише мирише на Жанку по изворности, димензијама, корпусу...”

Овај период обележила је и изузетно успешна сарадња са редитељем Јагошем Марковићем, која је поред поменуте три представе Народног позоришта обухватила и рад на постављању комада Александра

Поповића *Свињски отац* (Звездара театар, 2009). Изванредно уметничко разумевање са овим редитељем је објашњавала: „По мени, велики редитељи разликују се од оних мање значајних, зато што јасно виде глумца, а не само своју идеју коју слепо следе без обзира на оно што добију од њега. У томе је нека, тајна' између Јагоша Марковића и мене – дозвољава ми да радим свој посао. Нас двоје се без увијања, скривања и задршке откривамо једно другом, све зарад онога што ће се догодити на сцени, и то је нешто што, вероватно, прави, варнице.“

У Звездара театру је наступала у још две представе (*Звезда на челу народа*, 1989. и *Чаруга*, 1993), а радила је и у Опери и театру „Мадленианум“ (*Михољско лето*, 2010). Улога Мајке у представи *Бунар* Радмиле Смиљанић, у режији Егона Савина на сцени „Култ театра“ 2011, донела јој је следеће године две награде: Награду за глуму на Театар фесту „Петар Кочић“ у Бањалуци и Награду „Деспотица Јерина“ за најбољу глумицу на Фестивалу „Тврђава театар“.

На филму и телевизији Радмила Живковић је остварила преко седамдесет улога, међу којима су и оне у насловима који се убрајају у врх домаће кинематографије: *Кошава*, *Квар*, *Посебан третман*, *Сплав медуза*, *Црвени коњ*, *Вариола вера*, *О покојнику све најлепше*, *Сабирни центар*, *Кудуз*, *Полтрон*, *Бел епок*, *Зона Замфинова...* Било је година у којима је снимала и по три филма. Плавокоса, пунијег стаса, упечатљиве појаве и широког глумачког распона, играла је главне

и веће споредне улоге у филмовима разних жанрова: најчешће жене са села или нижег социјалног статуса у урбаној средини.

Ловорике је никада нису занимале, али је нису ни заобилазиле – добитница је више значајних позоришних и филмских награда. Већ са тридесет година постала је поносни власник статуе Царице Теодоре, која се додељује глумици за најбољу женску улогу у филму на Филмским сусретима у Нишу; шест година касније награђена је „Златном ареном“ за споредну улогу на Фестивалу југословенског филма у Пули. Највише награда и признања донела јој је улога Живке Поповић у представи *Госпођа министарка* Народног позоришта у Београду, међу којима је и њено прво позоришно признање – Награда „Миливоје Живановић“ (2004) и Награда „Жанка Стокић“ (2005) на коју је била најпоноснија: „Вест о награди стигла је на Богојављење. (...) Верујем у Бога. Кад човек ради из своје душе, кад-тад добије оно што заслужује. Ако заслужим добро, нека ми се добрим врати.“

Завршимо овај испраћај од Радмиле Живковић њеним речима, забележеним 2010. године: „Не жалим ни за чим и ништа нисам пропустила, а доказ је да сам и данас омиљена и да и даље радим и трајем у квалитету и личном напретку. И трајаћу – не претим, него обећавам.“

И трајаће...

Мирјана Одавић

УПУТСТВО АУТОРИМА

Т*еатрон*, часопис за позоришну уметност излази континуирано од 1974. године и објављује радове из позоришне историје, теорије, драматургије, затим хронике (приказе књига из области позоришне уметности, сећања савременика о позоришном животу, савремени позоришни живот, in memoriam), студије личности, њиховог значаја и улоге у позоришној уметности, те необјављена драмска дела. Према категорији објављују се научни радови: оригиналан научни рад, прегледни рад, научна критика/полемика, али и стручни чланци (информативни прилози, прикази, стручна критика и осврти).

Радови се шаљу током целе године, а о прихватању и термину објављивања одлучује уредништво. Аутори су у обавези да поштују научне и етичке принципе и правила. Рад који је већ објављен у неком часопису неће бити узет у разматрање. Научни радови, прихваћени од стране уредништва, шаљу се на две анонимне рецензије и постају коначно прихваћени за штампу након добијања обе позитивне рецензије.

Текст рукописа послати у Microsoft Word-у, писмо ћирилица, фонт Times New Roman, величина 12, проред 1,5, величина слова у фуснотама 10. Називи дела у тексту наводе се курсивом (Italic). Дужина рада не би требало да прелази 35.000 карактера са размацама. У изузетним случајевима може се дозволити објављивање рада већег обима. У *Театрону* се објављују радови на српском језику, али отворен је и за радове на страним језицима уз консултације са уредништвом.

Научни рад мора садржати наслов на језику рада и енглеском језику, сажетак/апстракт на језику рада и енглеском језику (до 250 речи), кључне речи на

језику рада и енглеском језику (до 10 речи) и листу референци (засебни пописи коришћених извора и литературе по азбучном реду). Рад може бити опремљен илустративним прилозима (попут табела, графикана, нотних примера) уз одговарајућу легенду, док о фотографијама које прате текст коначну одлуку доноси уредништво. Аутор може дати предлог и послати предложене фотографије опремљене легендом и у одговарајућој резолуцији за штампу. Аутор је дужан да достави контакт email, афилијацију (званичан назив и седиште установе у којој је аутор запослен) и податке о научном скупу, програму или научноистраживачком пројекту у оквиру којег је чланак настао и од кога је подржан и финансиран.

Предајом рада аутор гарантује да су изнети подаци тачни, како они који се тичу самог истраживања, тако и подаци о коришћеној литератури и изворима.

НАЧИН ЦИТИРАЊА ЛИТЕРАТУРЕ И ИЗВОРА

Монографија

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, запетом одвојен наслов књиге у целини курсивом, у загради место издавања, две тачке, издавач, и година издања са запетом између, на крају ознаке страница.

Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1979), 78–80.

библиографија: Стојковић, Боривоје С. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1979.

Рад у часопису

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, наслов рада у целини под наводницима, назив часописа у курзиву, број, година у загради и цитирана страна након две тачке.

Милица Зајцев, „Савремене теме у кореографији Вере Костић“, *Театрон* 87 (1994): 112.

библиографија: Зајцев, Милица. „Савремене теме у кореографији Вере Костић“. *Театрон* 87 (1994): 111–125.

Текст из новина

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, наслов рада у целини под наводницима, назив новина у курзиву и датум, број стране.

Велибор Глигорић, „Достојевски у данашњици“, *Политика*, 28. 3. 1935, 4.

библиографија: Глигорић, Велибор. „Достојевски у данашњици“. *Политика*, 28. 3. 1935.

Чланак у зборнику радова

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, наслов рада у целини и под наводницима, у (наслов зборника у курзиву), приређивач или уредник, у загради место издавања, две тачке, издавач, и година издања са запетом између, на крају ознаке страница.

Верослава Петровић, „Драма, опера и балет Народног позоришта 1918–1941“, у *Сто година Народног позоришта 1868–1968*, ур. Милена Николић (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1968), 53.

библиографија: Петровић, Верослава. „Драма, опера и балет Народног позоришта 1918–1941“. У *Сто година Народног позоришта 1868–1968*, уредник Милена Николић, 50–68. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1968.

После првог помена пуне библиографске јединице у напоменама током наредних цитирања даје се скраћени облик, односно понавља се иницијал имена и презиме аутора и скраћени наслов. Код узастопног навођења аутора и дела користи се скраћеница „Исто“, „Ibid.“. Код поновљеног навођења дела користи се скраћеница „Нав. дело“, „ор. cit.“. Литература се наводи на језику и писму на којем је штампана.

Необјављени извори:

Назив установе, назив збирке или фонда, ознака фасцикле, назив документа, ознака документа, датум.

Пример: Музеј позоришне уметности Србије (МПУС), Збирка архивских докумената (АД), 17-1, Оснивачи Народног позоришта у Београду, инв. бр. 28482, 1852.

МПУС, АД, 17-1, Оснивачи Народног позоришта у Београду, 28482, 15. март 1852.

У случају навођења електронских верзија доступних онлајн уз потребне елементе додати линк и датум приступа.

Детаљније о упутствима, ауторским правима и законским обавезама и рецензентском поступку:

<https://mpus.org.rs/teatron/>

као и у Уговору и Изјави коју аутор потписује пре објављивања рада.

Радови се шаљу на електронску адресу:

teatron@mpus.org.rs

РЕЦЕНЗЕНТИ

Др Бошко Сувајџић, редовни професор,
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Др Весна Крчмар, редовни професор Академије уметности
Универзитета у Новом Саду (у пензији)

Др Дивна Вуксановић, редовни професор,
Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду

Др Александар Пејчић, научни саветник,
Институт за књижевност и уметност, Београд

Др Зоран Максимовић, музејски саветник, театролог,
Позоришни Музеј Војводине, Нови Сад

Др Драган Ћаловић, редовни професор,
Факултет савремених уметности у Београду

Др Милован Здравковић, театролог

Др Милијана Симоновић, Филолошки факултет
Универзитета у Лођу (Пољска)

Нађа Стојковић Јовановић, теоретичар драмских уметности, медија и културе,
мастер (ФДУ Београд), Народна библиотека Србије, Београд

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

ТЕАТРОН : часопис за позоришну уметност / главни уредник
Јелица Стевановић ; одговорни уредник Весна Буројевић. -
1974, br. 1- . - Београд : Музеј позоришне уметности Србије,
1974- (Београд : Службени гласник). - 23 cm

Dostupno i na: <http://teatroslov.mpus.org.rs/izdanja.php>
ISSN 0351-7500 = Teatron (Beograd)
COBISS.SR-ID 28940551

СМЕХ У УХУ НА ЦВЕТНОМ ТРГУ

Славко и његов десет година млађи брат Никола Симић били су прваци Југословенског драмског позоришта, обележили су српско и југословенско глумиште друге половине XX и почетка XXI века (...)

Када данас призивамо у сећање глумачки израз и једног и другог брата, рекло би се да је прва асоцијација којом их разликујемо чињеница да нам Славков лик улива извесно страхопоштовање, озбиљност и истанчани драмски потенцијал, док нам се лице само развија у осмех када помислимо на млађег Николу, комичарску „звезду“ позоришне сцене...

Марко Мисирача



www.mpus.org.rs