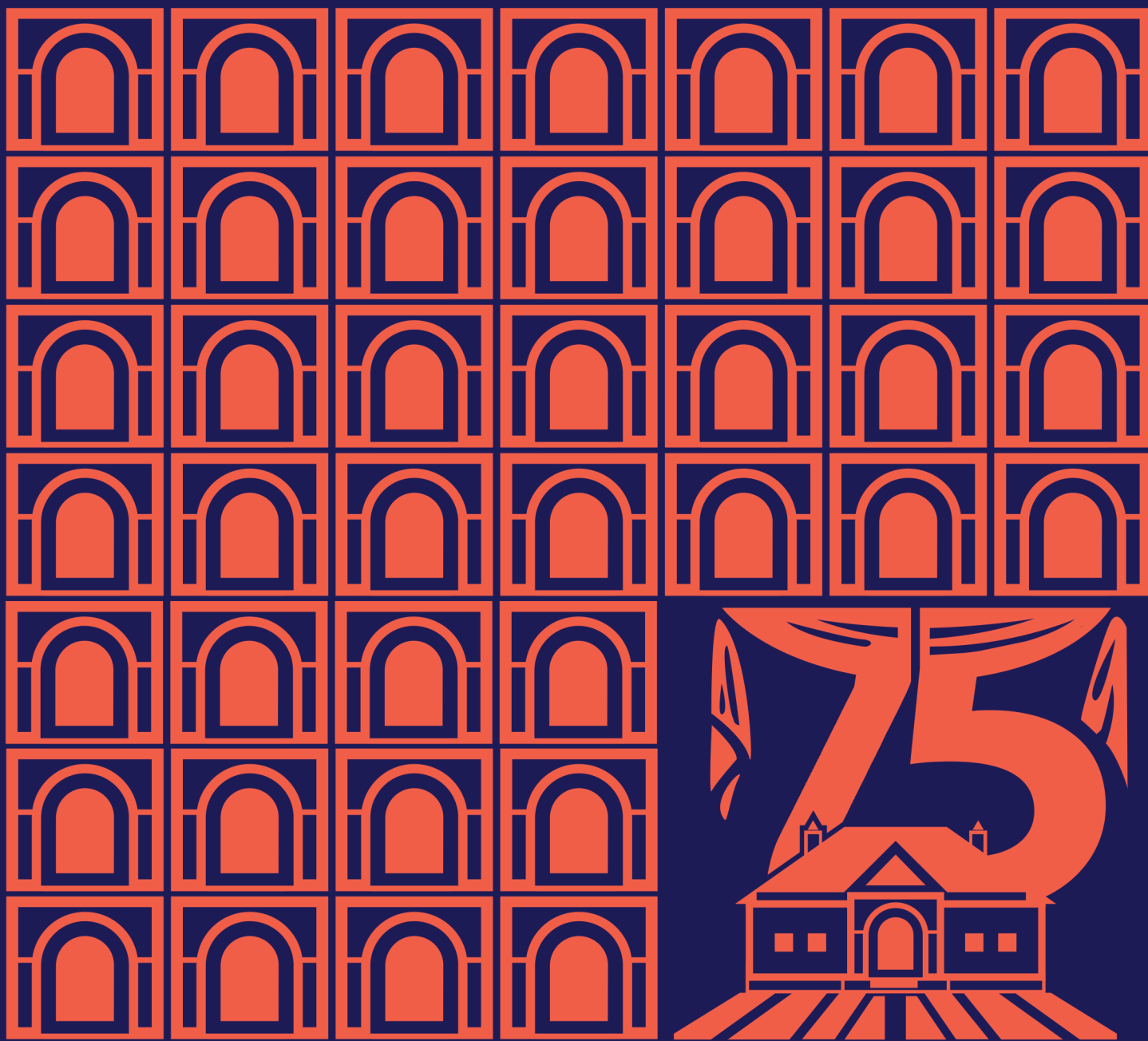


Театрон

часопис за позоришну уметност

209
210



РЕЧ УРЕДНИКА

Када је реч о баштињењу најдрагоценијих традиција позоришне режије, овај број „Театрона“ осветљава изнутра ненаметљив лик корифеја позоришне режије и педагогије, Хуга Клајна, из пера Јелице Стевановић. Реч је о густом, зрелом, методичном тексту о редитељу који је у историји српског позоришта остао убележен као један од њених највиших светионика, као „позоришник“ у најобухватнијем смислу те речи: редитељ, позоришни критичар, теоретичар позоришта, педагог, преводаца Шекспирових комада и сл. Право је задовољство читати овако зрео текст који нам осветљава поступно, у свим важним елементима, горостасну фигуру Хуга Клајна, још увек живу и делатну у праксама савременог театра. У домену позоришта, овај текст оставља леп спомен и о његовој ауторки, која је до танчина упозната не само са животом и радом великог позоришног човека, већ и са историјом, животом и радом позоришта као таквог.

Бошко Сувајцић

Илустрација на насловној страни:
Јован Тарбук

(детаљније о илустрацији на 152. страни)

Театрон

часопис за позоришну уметност

209/210

ПРОЛЕЋЕ/ЛЕТО 2025

Театрон

Часопис за позоришну уметност

Број 209/210

Година XLIX

YU ISSN 0351 - 7500

Одговорни уредник

Весна Буројевић

Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Главни уредник

Др Бошко Сувајџић, редовни професор

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Редакција

Др Зорица Несторовић, редовни професор
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Др Јелица Стевановић, музејски саветник
Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Мирјана Одавић, музејски саветник
Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Мр Александра Милошевић, музејски саветник
Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Марко Мисирача
Академија уметности, Београд

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

Студио 2Т

Милан М. Милошевић

Штампа и повез

Донат Граф д.о.о.

Београд

Тираж 300 примерака

Штампање завршено септембра 2025.

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 Владе Републике Србије

Ово дело је лиценцирано

Creative Commons лиценцом



САДРЖАЈ

РЕЧ УРЕДНИКА	5
ТЕАТРОЛОГИЈА	
Љиљана Пешикан-Љуштановић: <i>Чудесни песник театра: Љубомир Симовић</i>	7
Јелица Стевановић: <i>Позоришна естетика и педагошки рад Хуга Клајна</i>	35
Марија Благојевић: <i>Историјске драме о Карађорђу између мита и истине</i>	53
Весна Црепуљаревић: <i>Језик у драмама Милене Марковић</i>	66
Мирослав Антић: <i>Рукопис о позоришном животу у логору Офлаг IV С у Оснабрику</i>	83
Владимир Јовановић: <i>Прва послератна сезона Опере Народног позоришта у Београду 1944/45.</i>	97
ЕСЕЈИ	
Александра Милошевић: <i>Мира Траиловић – време испред времена</i>	105
ФЕСТИВАЛИ	
Андреј Чањи: <i>Сукобљавање и прожимање историје и приче на 70. Стеријином позорју</i>	109
НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ	
Вања Булић: <i>Е, мој Марко...</i>	123
<i>Биографија Вање Булића</i>	148
Бошко Сувајцић: <i>О драмском тренутку у Србији</i>	149

ИЗ РАДА МПУС

- Марко Мисирача: *Позоришту се мора несебично служити* 153
 Александра Милошевић: *Авангарда улази у наслеђе* 157

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

- Јелена Перић: *Путников Колаж о Поповићу* 161
 Радомир Путник: *Колаж о Поповићу*, Нови Сад, 2004.
- Марија Воштић: *Српски књижевници и српско позориште од првих корака до краја XX века* 164
 Зборници радова САНУ: *Српски књижевници и српско позориште до Првог светског рата (2022)* и *Српски књижевници и српско позориште од Првог светског рата до краја XX века (2023)*, ур. Злата Бојовић
- Владимир Д. Папић: *Позоришни пут од зидне слике до зидина града* 168
 Милена Кулић: *Позоришне приче: од средњег века до дубровачке драме*, Ново Милошево, 2023.
- Александра Гловацки: *Игор Бојовић: Драме за децу* 170
 Игор Бојовић: *Драме за децу*, Београд, 2024.
- Марина Миливојевић Мађарев: *Доследан критички осврт на инсценацију српске драме* 173
 Ана Тасић: *Трагови позоришне бесмртности (Позоришне критике 2005–2021)*, Нови Сад, 2022.

IN MEMORIAM

- Олга Милановић (1931–2025), пише Мирјана Одавић 178
 Мирјана Миочиновић (1935–2025), пише Зоран Максимовић 181
 Дејан Чавић (1934–2025), пише Милан Цаци Михаиловић 184
 Мирослав Радоњић (1936–2025), пише Аександар Милосављевић 186
 Бојана Андрић (1944–2025), пише Марко Мисирача 188
 Милош М. Радовић (1953–2025), пише Радомир Путник 190
 Игор Бојовић (1969–2025), пише Ивана Димић 192
- Упутство ауторима 194

РЕЧ УРЕДНИКА

Бити уредник „Театрона“ није само част нити само одговорност. То је пре свега мисија. Мисија неговања позоришне традиције, али и театарске уметности; драматуршких техника, али и драгоцених позоришних архивалија похрањених у ризницама Музеја позоришне уметности; приказа изложби и пројеката; актуелне позоришне и драмске критике; и пре свега, стручних и научних радова из области театрологије.

Када је реч о теми броја, окосницу овог двоброја „Театрона“ дају три велике личности театрологије и позоришне уметности. То су Љубомир Симовић, Хуго Клајн и Мира Траиловић. Текст Љиљане Пешикан-Љуштановић „Чудесни песник театра: Љубомир Симовић“ написан је уз много пијетета за класика српске књижевности чијим смо одласком осиромашени за читаво једно песничко сазвежђе у коме се силовито сударају метеори поетских и драмских исказа. Мудар и одмерен, а опет посвећенички топао и укореењен у традицији српског драмског стваралаштва, рад се бави Симовићевим драмама као канонским текстовима који су обележили историју српске драме и њен пробој на европске позоришне сцене. Предмет темељне анализе проф. Љуштановић су елементи мита, језика, историје и поезије, обликовање чудесног у обичном, чак баналном и прозаичном, те ресемантизација традиционалних предлогака у Симовићевим драмама. О драмској уметности Љубомира Симовића написан је знатан број текстова, стручних и пригодних. Текст проф. Љиљане Пешикан Љуштановић несумњиво иде у ред понајбољих прилога који су о драмској уметности нашег класика до данас објављени. Част нам је што је то учињено управо у нашем „Театрону“.

Када је реч о баштињењу најдрагоценијих традиција позоришне режије, овај број „Театрона“ осветљава изнутра ненаметљив лик корифеја позоришне режије и педагогије, Хуга Клајна, из пера Јелице Стевановић. Реч је о густом, зромом, методичном тексту о редитељу који је у историји српског позоришта остао убележен као један од њених највиших светионика, као „позоришник“ у најобухватнијем смислу те речи: редитељ, позоришни критичар, теоретичар позоришта, педагог, преводилац Шекспирових комада и сл. Право је задовољство читати овако зрео текст који нам осветљава поступно, у свим важним елементима, горостасну фигуру Хуга Клајна, још увек живу и делатну у праксама савременог театра. У домену позоришта, овај текст оставља леп спомен и о његовој ауторки, која је до танчина упозната не само са животом и радом великог позоришног човека, већ и са историјом, животом и радом позоришта као таквог.

Хуго Клајн режију дефинише као деловање драмског дела посредством глумца на гледаоца, а у том процесу је најважнија *идеја*. Управо је *идеја* појам који суштински дефинише и одређује животну путању Мире Траиловић, која подастире српском и југословенском позоришту стазу модерности, авангарде, европске ароме, светске ексклузивности.

Ауторка запажене изложбе и каталога о Мири Траиловић у Музеју позоришне уметности Србије поводом 100. годишњице од њеног рођења (1924–1989), Александра Милошевић, у тексту о највећој дами српског театра, означава живот Мире Траиловић као „живот испред времена“, посебно акцентујући њену изузетну редитељску каријеру у којој се издвајају као култне поставке комада *Ко се боји Вирџиније Вулф* Едварда Олбија и *Чуда у Шаргану* Љубомира Симовића. И тиме се круг затвара. Симовић, Клајн, Мира Траиловић. Бесцени алем-каменови наше поетске, театролошке и позоришне уметности.

Од театролошких прилога издвајају се још одлични текстови Марије Благојевић о историјским драмама о Карађорђу између мита и историје и Весне Црепуљаревић о језику у драмама Милене Марковић. Заједничко за обе младе ауторке је то што су докторирале са темама које су представиле у „Театрону“ код истог ментора, проф. Зорице Несторовић, једног од најврснијих зналаца историје српске драме, али и савременог драмског тренутка у српској књижевности.

Мирослав Антић у тексту „Рукопис о позоришном животу у логору Офлаг VI С у Оснабрику“ широј јавности представља важан историјски извор, који се чува у Музеју позоришне уметности Србије, и који доприноси реконструкцији живота заробљених официра југословенске војске у немачким логорима. У питању је рукопис који нам доноси податке о раду позоришта „Уметничка група“ у логору Офлаг VI С у Оснабрику у коме су били заточени југословенски официри (рукопис је и настао у поменутом логору из пера логораша). Веома занимљив рад који спаја историјску збиљу са позоришним архивалијама, узбудљив и драмски оркестриран, као инвентар траги-

чне прошлости у којој је, показаће се, и поред свих страшних искустава ратног заробљеништва, највише виталности и жеље за отпором и животом показало управо – Позориште.

Рад Владимира Јовановића спада у невелик број текстова који се баве музичко-сценским уметностима у нас и тим је драгоцености. У приказу прве сезоне Оперe Народног позоришта у Београду по завршетку рата, 1944/45. он детаљно представља немала постигнућа наше Оперe у тим, веома тешким околностима. У новом двоброју „Театрона“ даје се и заслужени омаж породици Машић поводом поклона Савете Машић Музеју позоришне уметности Србије. Овогодишње Стеријино позорје аналитички, темељно и критички прецизно сагледава, као и обично, Андреј Чањи, посебно узимајући у обзир уморене и немирне друштвене околности у којима је Позорје одржано.

Стална рубрика „Театрона“ је нови драмски текст савременог аутора. У овом случају то је врцав, духовит, друштвено актуелан, али не и површан текст Вање Булића „Е, мој Марко...“. Према устаљеној пракси, у „Театрону“ се приказују најзначајније студије, монографије и зборници посвећени театрологији, драми и позоришту у актуелном периоду. Њихов број није мали, и то је оно што радује. Оно што, међутим, не радује, јесте убрзани одлазак великих посленика театра, театролога, редитеља, глумаца, сценографа, почев од непоновљиве Мирјане Миочиновић, којима смо упутили последњи поздрав на страницама нашег и њиховог „Театрона“.

Ово је први двоброј који је уредила нова редакција „Театрона“. Трудиле смо се да будемо достојни великих претходника, који су од овог периодика направиле театарски догађај. (Довољно је поменути само име Радомира Путника). Смисао позоришног живота је, како вели Клајн, игра и дуговечност. У „Театрону“ Музеја позоришне уметности Србије, уверени смо у то, оваплоћује се игра и обистињује дуговечност.

Проф. др Бошко Сувајцић

Љиљана Пешикан-Љуштановић

ЧУДЕСНИ ПЕСНИК ТЕАТРА: ЉУБОМИР СИМОВИЋ

*Ужице, 2. децембар 1935 – Београд, 17. април 2025.
Уместо некролога*

Сажетак: Рад се бави Симовићевим драмама *Хасанагиница*, *Чудо у Шаргану*, *Путујуће позориште Шопаловић* и *Бој на Косову*, као канонским текстовима који су обележили и историју српске драме и традицијски низ српске књижевности. Анализирајући основне тематске и значењске преокупације појединих дела и њихов однос према књижевној (усменој и писаној) и културној традицији, веровањима и миту, рад као заједничку специфичност Симовићевих драма сагледава слојевитост значења, поетску сугестивност и сложени спој традиције и савремености, који ове драме приближава модерној трагикомедији и театру апсурда. Предмет анализе били су и елементи фантастичног и чудесног, њихово обликовање, значење, укорененост у традицији, али и особена ресемантизација традиционалних предложака.

Кључне речи: транспозиција, језик драме, манипулација, трагика, хумор, простор, чудо, чудотворац, граница сцене и гледалишта, драма у драми, мит, предање.

Љиљана Пешикан-
-Љуштановић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
joljilja@gmail.com

Оригинални научни рад
Примљено: 29. 5. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.

Песник, есејиста, драматичар Љубомир Симовић суштински је допринео продору савремене српске драме на европске сцене. Његове четири драме: *Хасанагиница*, *Чудо у Шаргану*, *Путујуће позориште Шопаловић* и *Бој на Косову* нису обележиле само историју српске (и европске) драме 20. века већ и традицијски низ српске драме и српске књижевности у целини. Суштински везане

за усмену традицију, веровања и мит¹, ове драме, истовремено, стваралачки преобликују традиционалне митеме и мотиве у иновативна, свежа, у свом времену актуелна модерна дела. Представе настале по Симовићевим драмама битно су обележиле и историју српског позоришта.²

Симовићев драмски првенац била је *Хасанагиница* (први пут изведена 1974), драма која обједињује изузетне поетске квалитете и раскошни драматичарски таленат. По судбини насловне јунакиње и транспозицији интернационалног мотива о мртвом љубавнику, ова драма се приближава трагичном, док се у ликовима и судбини Хасанаге и Бега Пинторовића традиционална усмена прича суштински осавременује и ресемантизује. *Хасанагиница* је модерна поетска драма, испевана у белом стиху, у којој се транспозиција класичне баладичне форме у нови жанр врши осавременивањем.³ Језиком својих јунака, конкретизацијом простора у коме се драма

¹ в. Јасмина Врбавац, *Мит у драмама Љубомира Симовића*, (Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005).

² Од четири Симовићеве драме на сцени није изведена само драма *Бој на Косову*, која је послужила као предложак за истоимени филм у режији Здравка Шотре (1989). За драме *Хасанагиница*, *Чудо у Шаргану* и *Путујуће позориште Шопаловић*, Симовић је добио три Стеријине награде за текст савремене драме (*Хасанагиница* 1976; *Путујуће позориште Шопаловић*, 1986; *Чудо у Шаргану*, 1993), а добио је и Стеријину награду за нарочите заслуге на унапређењу домаће позоришне уметности и културе (Стеријина награда за животно дело) 2006. године. Представе по његовим текстовима вишеструко су награђиване, за представу у целини, за режију, за глуму, за костим, сценску музику и др. (1976, 1993, 2002, 2019).

³ *Жалосна пјесанца племените Асанагинице* од првог објављивања у Фортисовом путопису *Viaggio in Dalmazia* (Венеција, 1774) до данас изазива неподељено интересовање. Како по трајању, тако и по простору који захвата, рецепција *Хасанагинице* је изузетна – нема друге наше песме усменог, а вероватно ни писаног постања, која је тако и у толикој мери прихваћена. Ширина рецепције, ореол песме „коју је волео Гете“, никад до краја разрешена интригантна питања која покреће склоп догађаја и психолошких мотивација у њој, у основи драматска концепција народне баладе као жанра, те, надасве, изузетна лепота ове песме – били су вишеструко инспиративни и за драмске писце. (Изабрани текстови посвећени усменој балади и преводи песме обједињени су у зборнику *Хасанагиница*, који је приредио Алија Исаковић, 1975).

збива, увођењем нових ликова, новим психолошким одређењем и мотивацијом познатих јунака, Симовић је преобликовао усмену баладу са становишта искустава, сазнања и поимања свога времена. Иако основни склоп догађаја баладе остаје у драми неизмењен (његова нужна проширења углавном су имплицитно садржана већ у песми), драма је нова по смислу који у њој задобијају та збивања. Од сажетог сликања усудног расапа породичног живота, који нужно води трагичном крају, Симовићева драма постаје слојевита метафора о манипулацији као судбини модерног човека и промишљање о могућности отпора тој манипулацији.

Померање познате приче, њено приближавање естетичким мерилима ауторовог времена, најизразитије је у домену језика. Упоредимо ли језик јунака драме са језиком баладе⁴, Симовићев поступак можемо доживети као авангардно контрастирање, мењање предзнака, замену узвишеног баналним, а строге пробраности и сведености језичког израза – разбарушеном колоквијалношћу. Иако је драма написана у стиху, њен језички израз је депатетизован, еластичан, брз – специфична мешавина савремене лексике, политичког новоговора и уличног жаргона с језиком народне песме. Иронијско озрачје, ефектно карактерисање ликова и оцртавање света у којем испражњене политичке флоскуле постају амблеми моћи, Симовић постиже коришћењем исквареног бирократско-форумског језика. Тако је ниско социјално порекло Хасанагино и његов успон од ужарског сина до аге који се бави „великом политиком“ и венчава се са женом из беговске породице, олично у говору лика. Политичка фраза постала је маска којом ага скрива своје праве мисли и намере, али и неотесану празноглавост сумњичавог примитивца. Недвосмислена одсечност аге из баладе, језик ратника навиклог да без поговора буде слушан, у Симовићевој драми претворио се у претње, разметање и

⁴ За упоређивање коришћен је текст усмене баладе у Вуковој редакцији (*Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. *Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена*. Сабрана дела Вука Караџића, књига шеста, приредио Радован Самарџић, (Београд: Просвета, 1988), 81).

вику, у гротескној фрази.⁵ Искварена фраза и жаргонска лексика јављају се и у говору других ликова. У балади бег Пинторовић је ћутљиви и мрачни гласник будуће трагедије, мргодни великаш који „шуту ништа не говори“; у драми се иза маске клоуна помаља могући убица, чији говор карактерише контраст између комичног низања вајкавих колоквијалних фраза и окрутности која избија иза њих:

Овome се нисам надао!

Ово ће далеко да се чује!

Ово је преко јего!

И да знаш!

Видиш ли ову зобницу?

Добро је погледај!

Ако у њу не стрпам твоју главу,

Тако ја из ње зобао!⁶

У широком распону: од бујног, неутуђеног богатства народне или „на народну“ обликоване лексике до периферијског аргоа, обликован је језик Хасанагиних аскера. Набрајање жена, на пример, достиже поетски интензитет обредне формуле, карневалско-оргијастичке разиграности, страшног потенцирања нагонског, које прелази у надахнуто слављење и живота и језичког богатства народног говора; сочна ругалица је инспирисана народном шаљивом песмом; а у комичном контрапункту зазвуче „домаћа“ увреда и страна реч чије се право значење не познаје.⁷ Повремено њихове речи, уз грубост свакодневице и извесну емотивну окорелост, садрже и гномски сажету мудрост:

Ахмед: Много, бре, виче овај ага!

А чим неко много виче,

Знај да виче да би нешто прећутао!

Достојанствену стилизованост, пробраност, поетску пречишћеност говора задржала је у Симовићевој драми само Хасанагиница. Њен језик је битно различит од језика осталих јунака драме. Надахнута лиричност њеног говора, иако развијена и приближена пиктијем и савременијем језичком изразу, остаје блиска

⁵ „Има да пробудиш Хасанагиницу и да истој саопштиш...“

⁶ Сви цитати су преузети из позоријанског издања награђене драме (Љубомир Симовић, *Hasanaginica: drama u dva dela i osam slika*, (Novi Sad: Sterijino pozorje, 1976)).

⁷ „Хусо: Он мени да каже да сам говедо! / То је инсинуација!“

језику јунакиње баладе. Њена мајчинска нежност и женска деликатност резултирају лирским исказима изузетне поетске вредности, блиставим искрама у сумрачном свету драме: „Мојој дојци топло у твојим устима / као грешнику у милости Алаховој...“

Преобликован је и стилизовано-формулативни простор усмене баладе, која је сасвим уопштено локализована. Иако је, помињањем *имотског* кадије, песма непосредно везана за Херцеговину, пејзаж у коме се балада збива сасвим је формулативан. Словенска антитеза веже Хасанагино боловање за предео обележен блештаво-белом полеглошћу чадора/снега/лабудова и зеленом вертикалом горе. Хасанагин двор је такође *бијел* – кула указује на висину, а *бијел* је и двор Пинторовића. Других описа пејзажа и простора радње у песми практично нема. Код Симовића простор се вишеструко разлаже. Његова драма, као и балада, збија се у Херцеговини у простору Гацка, Требиња, Имотског, на границама Турског царства, које својим ратовањем утврђује Хасанага, у простору који је експлицитна негација стилизованог простора бајке и предања: „Ово није Стамбол, него Требиње! / И тамо није Багдад, него је Гацко!“ Агино усамљеничко боловање у чистом свету белог и зеленог, у драми је преточено у конкретни простор војне болнице у планини: „... ова планинчина, четири месеца“; „перемо крв и привијамо траве“. Листање „зелене горе“ од симбола обнављања природе и поновног рађања преведено је у симбол досаде и чамотиње: „Још мало, вала, па и ја да пролистам!“ „Сурови социјални пејзаж“ о којем с правом говори Владимир Стаменковић⁸ – уклапа се у овакву слику војне болнице и допуњава је.

Простор Хасанагиног двора је, с једне стране, простор Хасанагиничиног седмогодишњег заточења и мучења, у коме нема „ни сунца ни месеца“, супротстављен ониричком простору светлих џенетских вода у коме се, бар у сну, може реализовати веза са Кадијом. Ипак, када је агина порука и нежељена веридба баце у измештени свет велике патње: „тамо / одакле се виде кувани облаци, / казани препуни зуба“, простор куће и баште за Хасанагиницу се приближа-

⁸ Vladimir Stamenković, „О Hasanaginici današњoj generaciji“, *Scena. Časopis za pozorišnu umetnost* 6 (1974): 132.

ва слици идеалног света: „Низводу цвеће... Пун поток облака...“ О идеалном, ценетском простору не сања само Хасанагиница. Одрешен мраком, у врту сна, ослобођен људских погледа који му мењају лице, када „нема људи, само дрвеће“, Пинторовић постаје сјајан и чист, а простор притиска и манипулације постаје простор слободе:

Ово царство ноћу није султаново,
мирис цвећа је јачи од његове коњице!
Ноћу ни Багдад није далеко, ни Индија...

Најтежи задатак са којим се суочио Симовић било је разрађивање мотивације и карактеризације ликовва. Полазећи од песме, драма је морала остварити властите, у себи и своме времену релевантне ликовве, мотивације и радњу. Поред ликовва из усмене баладе Симовић је у своју драму увео и нове: четворицу Хасанагиних аскера, двојицу баштована и агиног саветника Ефендију Јусуфа, а овим новоуведеним ликовима можемо придружити и мајку Пинторовића и Хасанагину мајку, које се у балади само помињу.

Ликови аскера вишеструко су функционални: они тумаче и коментаришу свет, збивања и поступке у драми, придајући њеном у основи трагичном тону хуморне елементе. Од њих сазнајемо оно што се у драми „не види“: опис болнице, планине, војничког живота; они нас обавештавају о агином изненадном огорчењу на жене и његовој некадашњој распусности. У четвртој, завршној слици драме они извештавају о сватовима које, по пищевим упутствима, не можемо видети. Иако најчешће наступају као колективни лик, Симовић је, обликујући их, постигао и изванредан ступањ индивидуализације: Суљо је вечити бунџија, који се без престанка жали на агу, службу, живот, прети осветом и хвалише се и размеће својим заводничким успесима; Муса упорно покушава да појми тајне разлоге збивања, ону политику која стоји иза догађаја и поступака других јунака; Хуса карактерише језичка експресивност: бујни логотетски таленат који се открива у набрајању жена и оштрој загрижљивости ругалице–поскочице, али и лирски набој који достиже говорећи о измаштаном чудесном граду и, нарочито, карактеризацијом Хасанагинице: „Ко да се на месечини сунчала...“

Међу аскерима је посебно издвојен Ахмед, бивши гробар којег старо занимање прати и као сметња у љубавним покушајима са Шемсом одабашиницом и као кобно знање о правој судбини Хасанагинице. Без обзира на то зна ли Пинторовић за Кадијину смрт, прави исход несрећне веридбе од почетка схвата само Ахмед, али то своје знање он не може пренети другима – колико због страха да ће бити проглашен лудим, толико и због специфичне немогућности комуникације са околином. Пишчево упутство да Ахмеда „они који су на сцени и иначе не примећују, чак и кад говори“, готово се може допунити – нарочито кад говори истину, чиме он постаје пандан класичном Касандриним лику.

Мајка Пинторовића је у великој мери окарактерисана оглушавањем о кћеркине речи. Хасанагиничина несрећа за њу је „незгодан положај“ из кога треба изаћи на било који начин. По поимању догађаја, по жељи да се „од неприлике направи прилика“, по моралној отупелости и потпуном неразумевању туђе несреће, она је много ближа сину него кћерки. Ефенди-Јусуф, агин саветник, мудри Левантинца мора престано балансирати између агине опасне плаховитости и своје дужности која бар повремено тражи отворено изношење властитог мишљења и супротстављање. Кроз његове реакције Симовић даје своје разрешење питања Хасанагиничиног стида⁹, веома значајног за песму, оцртава „јавни“ лик Хасанаге и, нарочито, оправданост његових поступака.

Оправданост агиног поступка и смисленост његовог објашњења потпуно искључују и реакције осталих јунака. Агина мајка, као и Јусуф, сматра да јој се син „помео“ због крвопролића у којима је учествовао. Пинторовић оно што се догађа Хасанагиници доживљава као намерну увреду на свој рачун, као последицу сложених односа надмудривања, борбе за моћ, грабљења власти. Сама Хасанагиница открива да ага није могао одиста очекивати њену посету због своје болесне љубоморе. Ефенди-Јусуф као измишљотину несигурног човека одбацује и агину тврдњу да га

⁹ За њега Хасанагиничин стид није индивидуално-психолошка реакција већ друштвена норма, коју жена њеног положаја не сме нарушити: „Хасанагиница се држала обичаја...“

жена није обишла због охолости и кастинске гордост. Иако је социјални јаз који дели Пинторовиће и агу присутан у драми, ничим није потврђено да Хасананица због тога презире мужа. Једногласно одбацивање агиног образложења развода/отпуштања жене наговештава тајну агиних односа са женом и остварује напетост изузетно функционалну са становишта драме: психолошку генезу овог поступка читалац/гледалац наслућује и открива током целе драме да би тек на крају спознао праву агину мотивацију.

У балади ага је човек прек, насилан и плаховит, а разлози његовог раскида са женом тек су оскудно наговештени. Било да његов поступак тумачимо сумњом у женину љубав, било социјалним јазом који дели супружнике и изазива раскол и на интимном плану, било евентуалним кобним утицајем његове мајке и сестре, све то ипак остаје домишљање. У свету песме ага делује неотклоњиво и кобно попут тешко објашњиве судбинске силе која прекида нормални живот јунакиње.¹⁰ Ни разрешење баладе не садржи објашњење агиних поступака – позивање на женино срце можемо само условно тумачити жељом за узвраћањем љубави. У склопу баладе ово агино прекоревanje отеране жене пре поставља ново питање него што даје одговор.

Симовићев Хасанага је „... осоран, тврд, неосетљив, себичан, / не види даље од носа“. Груб је, разметљив и примитиван. Приморан „да и у сну / (...) стрепи, да осигурава“, он насиљем потискује властиту несигурност. Ожењен женом која га не воли, Хасанага на њено узмицање – упркос дубокој жудњи, или баш због ње – одговара онако како зна и може: инатом и насиљем. „Уживао је да ме мучи, да га се гадим“ – казује Хасананица. То гађење које намерно изазива затвара агу у зачарани круг: тера га да ратом и распусношћу прикрива немоћ пред женом коју жели. Када се из насиља аги коначно роди дете, он мора отерати жену:

¹⁰ Судбинска улога Хасанагиног делања наглашена је и у драми. Оно је привидно безразложно, страшно и стихијско у својој разорности. Јусуфове речи „чиниш, аго, што ни куга не чини“ директно асоцирају на народне стихове о куги, или морији која раставља „и мило и драго“. Сама Хасананица у тренутку очајања завапи: „Да је бар неки бог / него мој Хасанага!“

„А отеро је, да се пред њом не стидим.“ Стид јунакиње баладе у Симовићевој драми тако постаје стид мужа – агино насиље окреће се и против њега самог, а тешко протумачиви револт због жениног непохођења у болници и прекоревanje отеране жене разрешавају се као маске иза којих ага скрива властито осећање кривице и срамоте.¹¹

Од „истог теста“ као и Хасанага замешен је и Симовићев Пинторовић. У овом лику сав глас „доброга рода“ и достојанство имена Пинторовића, у балади несумњиви, своде се на частохлепље, на грамзиву и себичну жељу за влашћу. Најбољу карактеризацију Пинторовића у драми садрже Хасананичине речи: „Ти, брате, сам себе не поштујеш!“ Оне су двоструко истините: бег ће се, ако му то треба, понижавати и лагати, бестидно прикривајући оно што заиста мисли, у том понижавању и лагању он ће поништити сваку могућност за стварно испољавање оног тек у сну наговештеног, светлог и ослобођеног човека који није „ни брат, ни бег, ни поданик“. Чинећи насиље другима, Пинторовић га без милости наноси и себи. Крајња отуђеност у непријатељском свету испољава се као самоотуђење.

Радња Симовићеве драме (са становишта на сцени видљивих збивања) почиње, као и радња песме, Хасананиним боловањем и његовом одлуком да отера жену. Овим раскидом ага повлачи први потез у оној игри са Пинторовићем која чини видљиви, манифестни део радње. Хасананица одиста постаје „ђуле којим један у другог пуцају“ брат и муж, пион који се може помицати независно од властите воље, а у први план – не само за Пинторовића већ и за Хасанагу – избија обрачун двојице мушкараца. Одлука Пинторовићева да одмах уда сестру више није као у балади условљена неотклоњивом друштвеном нормом, чије би кршење значило срамоту за целу породицу, већ је део беговог надмудривања с Хасанагом, резултат

¹¹ Јасмина Врбавац сагледава ово као *мотив полног сакаћења*, што се даље разматра у светлу односа митолошког и савременог, коби и политике и прати особеним супротстављањем лика Хасананице и ликова који се у односу на њу одређују – мужа, брата, заручника, мајке, свекрве, али и аскера, баштована и агиног саветника (в. Ј. Врбавац, нав. дело).

рањене сујете и логике по којој неузвраћање удараца или увреде може значити само слабост. Пинторовић у драми пре свега покушава да одржи политичку моћ – у чијем је „темељу“ била родбинска веза с Хасаногом.

Од самог почетка јасно је да Пинторовић неће бирати зета „по лепоти или по не знам чему“ већ пре свега по политичком утицају и снази – тражећи помоћника у својој освети. Привидно, бирајући имотског Кадију, бег налази солмонско решење: младожењу и довољно пожељног и довољно политички утицајног – стварно, избором имотског Кадије у драму се уводи један нови баладични мотив – мотив мртвог заручника. Овај мотив је широко распрострањен у усменом песничству и прози готово свих словенских народа, среће се и у новогрчкој, албанској и немачкој усменој традицији, а јавља се и у писаној књижевности многих народа.¹² У усменом песничству јужнословенских народа¹³ он је заступљен у две варијанте: по једној из гроба устаје заручник и у смрт одводи вољену девојку, а по другој брат сестру,¹⁴ али обема верзијама заједничко је то да мртваца из гроба диже прекомерна туга живих.

У балади је имотски Кадија одређен искључиво као најупорнији просац јунакиње: „Добру каду просе са свих страна, / А највише имотски кадија.“ Његова упорност мотивисана је вредношћу Хасанагиничином и угледом њене породице: „Добра када, а од рода добра“ и ничим нису наговештени било какви пређашњи односи или контакти између кадије и Хасанагинице. У драми се ситуација у потпуности мења

¹² Поменимо само песму Јована Суботића „Сабља момче, Цвет девојче“ у нас, чувену Биргерову „Ленору“ или баладу о Светлани Жуковскога, код Руса.

¹³ в. Tomo Maretić, *Naša narodna epika. Napomene i pogovor („Naša narodna epika Tome Maretića“)* Vladan Nedić, (Београд: Nolit, 1966), 252–254; Видо Латковић, *Народна књижевност I*, (Београд: Научна књига, 1975), 253–254.

¹⁴ При разматрању ових песама треба имати на уму и могућност другачијег тумачења сродничке терминологије на коју указује Миодраг Павловић: „У митовима као и древним религијским изворима употребљава се сродничка терминологија и за неке друге односе између мушкарца и жене“ (Миодраг Павловић, *Обредно и говорно дело. Огледи са српским преданјем*, (Београд: Prosveta, Приштина: Јединство, 1986), 25–30).

– Кадија је Хасанагиничина девојачка љубав и просац којег је Пинторовић са подсмехом одбио пошто му се орођавање са Хасаногом чинило пробитачнијим. Лик Пинторовић-бега у драми, окрутност и непомирљивост његовог сукоба са агон, а и извесни наговештаји у тексту, дају за право оним тумачима који, попут Владимира Стаменковића¹⁵ и Петра Марјановића¹⁶, сматрају да Пинторовић „ископава“ Кадију, иако му је познато да је овај мртав. По Стаменковићевом мишљењу Пинторовић „режира једну апсурдну комедију, која ће баш у овом часу, у овом дану, да понизи Хасаного; и при том уопште не мисли на последице“.¹⁷ На овакво тумачење не указује само бегова готово хистерична реакција на сестрино питање, „Одакле си га данас ископо?“, већ и Јусуфова опомена Хасанаги:

Не би он презао
ни да мртваца из гроба подигне,
само да теби науди!

Ово „политичко“ тумачење „дизања мртваца“ уклапа се, сем тога, у свет Симовићеве драме, у колоплет изманипулисаних манипулатора у коме су и џелати и жртве тек „восак између нечијег палца и кажипрста“. У светлу оваквог тумачења Хасанагиничине последње речи: „Велики камен ... склоните га ... / Кадија!“, можемо тумачити не само у односу на Хасаногину неправедну оптужбу („Нема суза ако је срце од камена!“) већ и као неку врсту одговора на Јусуфово нагађање о Пинторовићевим плановима: „Какав му је камен у темељу, / то ти још не знаш“.

Ипак, смисао Кадијиног враћања међу живе не можемо до краја разумети ако у разматрање не укључимо и становиште Хасанагинице. Од свих ликова драме Хасанагиница је најближа истоименом лику баладе: по судбинској онемогућености и неслободи, али и по људском достојанству и племенитости. Неразумљива пресуда ломи живот и једној и другој. Илмихабер или књига опрошћења, свеједно, поништавају њихову пређашњу егзистенцију: од мајке петоро деце јунакиња баладе у апсурдној игри поново постаје де-

¹⁵ V. Stamenković, nav. delo, 133.

¹⁶ Petar Marjanović, *Jugoslovenski dramski pisci XX veka*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1985), 154–155.

¹⁷ V. Stamenković, nav. delo, 133.

војка („Дуг покривач носи на дјевојку“), а Симовићева јунакиња се суочава са празнином поништених седам година живота: „Ни оних седам година не постоје, / Ни моје дете не постоји.“ Обе јунакиње блиске су по граничној ситуацији у којој се налазе и неотклоњивој трагичности. Сличне су и по дубоком саосећању и симпатијама које побуђују, али међу њима постоје и несумњиве разлике: у годинама, у реаговању на догађаје и, што је најважније, у судбинској условљености њихове смрти.

Симовићева Хасанагиница је удата тек седам година и има само једно дете, одојче, док јунакиња баладе има петоро деце (поред сина у колевци, две „ћере дјевојке“ и два сина довољно одрасла да им се може поклањати оружје). Ова разлика у годинама несумњиво је значајна за уверљивост и рецепцију драме. И агину незадовољену жудњу, која води у де-струкцију, и Кадијину „смртну заљубљеност“ лакше је прихватити ако је њихов предмет млада жена. Трагедија Симовићеве јунакиње помера се од мајчинске доминантне у балади,¹⁸ ка трагедији осујећене жене – љубавнице. На све ударце судбине јунакиња баладе одговара крајњом покорношћу. Она не пита за разлоге, већ само очајава над „великом срамотом“ с којом је суочена. Очајнички, као дављеник, она се „вјеша брату око врата“ тражећи саосећање, а молбу да је не удаје прати заклињањем које је уједно и подсећање на сестринску љубав: „ај тако те не желила, брацо...“ Побуна јунакиње баладе, ако је уопште има, побуна је против судбине, против неотклоњивог, а не против људи који том судбином управљају. „Дуг покривач“, који тражи од несуђеног младожење, безуспешни је покушај да се бар привидно закљони, сакрије, и тиме измени неотклоњиви склоп догађаја.

Симовићева јунакиња такође не може утицати на своју судбину, и она је онемогућена да бира и одлучује, али на ту суштинску осујећеност реагује раз-

¹⁸ Владан Недић указује на чињеницу да је сам народни певач дао, скоро искључиво, грађу за овакво тумачење: „На почетку песме – и ниједном више – назвао је Хасанагиницу љубом, када је поменуо њен стид и казао Хасанагину поруку. Даље, од сусрета са братом па све до последњег призора, он је пратио само судбину мајке“ (Vladan Nedić, „О nekim pitanjima Hasanaginice“, u *Hasanaginica*, priр. Alija Isaković (Sarajevo: Svjetlost, 1975), 463).

лично од јунакиње баладе. Иако ништа не може изменити, Симовићева Хасанагиница, ближа модерном сензибилитету и поимању света, бар исказује своју побуну, сагледавајући „и кожом“ властити положај и људе око себе. У њеном односу према брату нема покорности, а ни оне сестринске нежности коју испољава јунакиња баладе – она не тражи милост већ покушава да га застиди. Јунакиња драме не покушава да се убије у страху од мужа већ прети самоубиством како би постигла последње виђење са дететом. На бегово одбијање она одговара његовим начином – уцењује га могућом срамотом и на трен проговара његовим језиком. При судбинском сусрету Симовићева Хасанагиница не дарује дете – само му исказује своју мајчинску нежност и пред њим оптужује оне који су пресудили и њему и њој: „Видиш ли шта су од нас учинили?“ Називајући сина *судијом* („Не знају да је судија у колевци“), Хасанагиница опомиње кривце да ће коначни суд донети онај коме припада будућност.

Обе јунакиње умиру у истом тренутку – опраштајући се са децом/дететом и суочене с мужевљевом оптужбом због „срца каменог“. Ипак, Хасанагиничина смрт у балади нужна је последица ужасног лома који поништава сав претходни живот и очајања мајке коју одвајају од деце. Доприноси ли тој смрти и љубав према мужу, тешко можемо ишчитати у тексту песме – несрећна кадуна у балади према мужу испољава само ропску послушност и смртни страх, тајна њихових односа са становишта жениних емоција остаје до краја нерасветљена. Судбинску условљеност смрти Хасанагинице у драми можемо двоструко тумачити: она или умире као жртва политичке интриге свога брата, или мора умрети јер је својом веридбом обречена смрти у лику имотског Кадије. Битно питање са становишта сценског тумачења драме јесте призива ли Кадију међу живе само Пинторовићева жеља да се освети, или се његово појављивање може тумачити и другачије, његовим и агиничиним односом, те законитостима по којима се у усменој балади развија однос живе драгане/сестре и мртвог љубавника/брата.

Кадија није само девојачка љубав којој се окреће у браку незадовољна жена – он је Хасанагиници пар и ликом, и понашањем, па, чини ми се, и по односу

са другим јунацима драме. И Хасанагиница и Кадија издвојени су у опажању других јунака драме, ближи свету сна и ноћи: она „као да се на месечини сунчала“, а он „као (...) сенка чемпреса“. Неразумевање и немогућност комуникације с којима се среће Хасанагиница очито су пратили и Кадију: Пинторовић му се ругао пред слугама, Хасанаги су његова ћутња и повученост изгледале као потуљеност и извештаченост. Кадија „од свиле и кадифе“ права је прилика за Симовићеву Хасанагиницу и она му остаје емотивно неподељено верна у својем мучном браку са Хасаногом, и тиме се у својим сновима о њему предаје смрти. Мисао о Кадији је готово телесно присутна у Хасанагиничином животу: није случајна подударност између описа Кадије („Седи као да сенка чемпреса / седи међ нама на диванхани“) и сенке чемпреса у Хасанагиничиној постели: „Иза оног сам прозора спавала, / Са сенком оног чемпреса у постели“. Хасанагиница својом љубављу и чежњом ремети међу између живог и мртвог, и тиме узрокује Кадијин привремени повратак. У прилог оваквом тумачењу ишла би и очајничка жеља Хасанагиничина да се последњи пут види с дететом, а такође, и Пинторовићева недоумица како да саопшти Кадији сестрину жељу, и то посебно због начина којим је саопштена: „Како да ка'м Кадији...“ Пинторовић, који вара и лаже говорећи много и опширно – овде остаје на пуком питању, његова забринутост управо због тога делује аутентично, а била би бесмислена уколико бег поуздано зна да је Кадија мртав.

У светлу развијања мотива о мртвом драгану Кадијин повратак можемо тумачити и рођењем детета које коначно подваја Хасанагиничину љубав. Њен живот са агом више не може бити ограничен само на „овде“ – и „тамо“, у џенету, дете припада аги. Судбинска емотивна посвећеност мртвом драгану се разлама – супротстављеност љубави према детету које је и „овде“ и „тамо“ и према Кадији који је само „тамо“ јунакиња не може превазићи и та подвојеност је убија. Крај драме даје основа за тумачење по коме Хасанагиница сама узрокује своју трагедију, док остали, мислећи да делају слободно, само помажу остварење судбинског расплета, затворени у своје ограничене светове и ношени силом којом не могу управљати.

Ахмед, у завршној реплици драме, каже: „Не зна бег ко му је сестру испросио...“ Овиме се, ипак, темељно питање Симовићеве драме не поништава, напротив, оно остаје као једна од њених суштинских вредности, као недоумица која нас тера да у сваком суочавању са Симовићевом *Хасанагиницом* наново просуђујемо „чија је ово правда“ и наново пониремо у свет дела.

Низ чуда, која се, „хиљадушездесетинеке“, збивају у београдској периферијској кафани, главно су збивање и носећа тема Симовићеве драме *Чудо у Шаргану*.¹⁹ Чудесна исцељења, па и васкрсења, која се дешавају или у току збивања драме, или су се одиграла давно пре времена у којем се она одвија, покрећу и заплићу радњу и одређују судбину јунака. Притом, реч је о истинским чудима, а не о некој врсти обмане, илузије или заблуде. Излечења, васкрсења, казна – збивају се као „излив светог“²⁰, „деловања Бога у границама овога света“²¹ (подвукао С. Б.) „догађај који се не може разумом објаснити, а приписује се утјецају божанског“²², и као несумњива еманиција више силе²³. И на сцени и у гледалишту ова збивања или казивање о њима прожети су „чуђењем и узбуђењем“, које „оставља стварима њихове тајне“²⁴

Исцелен бива, углавном, „недобачени“ свет градске периферије²⁵, ликови доминантно обележени својом типичношћу: „удовица, држећа, искусна“; „анимир дама, тридесетак година, али у лошем стању“;

¹⁹ *Чудо у Шаргану* је премијерно изведено 1975. године, у Атељеу 212, у режији Мире Траиловић. Тада је, у издању Атељеа 212 драма први пут и објављена. Сви цитати су наведени према Љубомир Симовић, „Чудо у Шаргану“, Слободан Селенић, *Антологија савремене српске драме*, (Београд: Српска књижевна задруга, 1977), 493–645.

²⁰ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, (Београд: Примафилба, 1998), 23.

²¹ Сергеј Булгаков, *О евангелским чудима*, (Београд: Логос, 1996), 7.

²² *Religije svijeta. Enciklopedijski priručnik*, (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Grafički zavod Hrvatske, 1991), 401.

²³ *Biblijski leksikon*, (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1972), 61.

²⁴ N[ada] M[ilošević], „Predanje“, *Rečnik književnih termina*, (Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 1985), 594–595.

²⁵ Слободан Селенић, „Савремена српска драма“, *Антологија савремене српске драме*, (Београд: Српска књижевна задруга, 1977), LXVIII.

„човек с говорнице“; „лопов, нешто преко тридесет година“; „помало изгубљен“... Битна збивања у животима шарганских гостију, ако их уопште има, десила су се и дешавају се углавном негде ван сцене, док се у свету драме о њима само прича. У овим „причама из живота“²⁶ укрштају се факти и фикција, на начин типичан за усмено предање, па казивање јунака о реалним збивањима бива допуњено „елементима измишљања и тежи према умјетничком уопћавању“.²⁷ Од свакодневних животних збивања непосредно се приказују само фрагменти, попут Анђелкове сахране или Госпавиног спровођења у затвор. Захваљујући томе, доминантни ток дешавања у драми гради се преваходно као фантастично-чудесни.²⁸

Особеног очуђења има и у реалним егзистенцијама Симовићевих јунака. Било да, попут Милета и Скитнице, причом „поправљају“ свој јалови и промашени живот, лажући и друге и себе о његовој сврховитости и испуњености, било да поверују, попут Јагоде и Госпаве, да се догодило чудо које ће из темеља променити њихове тежобне животе, сви они допуштају – бар начас – да буду обманути: „чињенице се, свјесно или несвјесно, прилагођују, допуњују, препуштају (...) игри измишљања“.²⁹ Чежња за оним што им измиче, за домом, моћи, браком, породицом и, више од свега, за сваковрсним *имањем*, чини Симовићеве јунаке

²⁶ „Причања о животу у својој природној средини, у властитој малој групи, са свим карактеристичним својствима – субјективношћу и особним карактером, кратким трајањем, с оријентацијом према исказивању исјечка збиљског живота, но ипак без праве, објективне документарности, с могућим приметком фикције, с елементарном књижевном структуром, са становитом аналогношћу, али не и једнакошћу с традицијом и мотивиком ‘класичних’ врста усмене књижевности – та причања о животу чине самосталну категорију савремене усмене књижевне прозе“ (Maja Bošković Stulli, „Pričanja o životu (Iz problematike suvremenih usmenoknjiževnih vrsta)“, *Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*, (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984), 359).

²⁷ Исто, 326. Светислав Јованов овај раскорак сагледава као рефлекс критике утопије (в. Svetislav Jovanov, *Lek, otrov ili kritika. Srpska drama i evropski kontekst: ogledi*, (Novi Sad: Kulturni centar Vojvodine „Miloš Crnjanski“, 2024), 120–123).

²⁸ Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, (Beograd: Rad, 1987), 29, 46.

²⁹ M. Bošković Stulli, nav. delo, 322.

лаковерним до самообмањивања. Цмиља у Анђелку види „прилику“ за бекство из Репишта³⁰; Јагода баналну авантуру с Трифуном, лакирером с Душановца, полицијским потказивачем и сводником претвара у бајковити сусрет с аутентичним принцом – „профисором“, који, из господске „куће у Крунској“, стиже, у „најкритичнијем моменту“, као спасацац и „као својеврсна кумулација имања и живота, насупрот немању и неживоту свакодневице“.³¹ У чудо верује и Госпави иако има велико и горко животно искуство („списак би се насладо до крова“), она свој неподношљиви живот проститутке („Ал’ то више трпети не могу“) пориче сном о векавејцу воскару, који „има опела“, дарује свилен веш и бразлетне и води је у свет битно различит од Шаргана „у Венецију, земунску“. Иако јасно сагледава и раскринкава туђе социјалне маске („Све то споља изгледа фино, / даме, господа, деца вуковци, за пример!“), и она постаје жртва самообмане. Цмиљино безрезервно прихватање Јагодине приче мотивисано је надом у испуњење властитог сна о магијском нагомилавању материјалног изобиља, сигурности, о узорном грађанском браку и порицању немаштине, влажних приземљуша и површних спанђавања на „сицевима у шупи“. Ипак, реч је о лажним чудима, утопијским сновима који се у додиру са стварношћу изврћу у властиту пародичну супротност. Ишчезава господска кућа у Крунској:

башта са стакленим куглама разних боја,
лигенштули, кипови, књиге, шимшир!,
свилени веш „црно и розе“, купљен у центру „Код Митића“, „ручни сат Хелветија“, фића „де лукс“, вечера „с таксијем“, „златотиск“, стрина у Канади, „огромно наследство“... Несуђена Пепељуга, отрежњена, чезне за својим старим животом:

Да је сад мени да ме врате у фабрику,
Па макар и трећу смену, није важно...

³⁰ „Цмиља: Дако ми чудо нанесе неку прилику!“

³¹ Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Причања о животу и предање о чудесном излечењу у Чуду у Шаргану Љубомира Симовића“, *Књижевна историја. Часопис за науку о књижевности* 107–108 (1999): 46.

За разлику од Јагоде, Госпава, суочена са сломом свог сна³², убија љубавника, и тиме губи и свој пређашњи, једва подношљиви живот „Жива, а више ништа од живота!“

„Приватне митологије“ јунака Шаргана, њихови „сновни, сањарије, фантазми, итд., не успевају да се дигну до онтолошког режима митова, баш због тога што нису доживљени од стране *тоталног човека* и не претварају појединачну ситуацију у узорну“ (подвукао М. Е.)³³ Уз то, и сам однос Шарганаца према вишој сили као могућем извору чуда – изразито је амбивалентан. С једне стране, они, попут Милета, веровање своде на „заосталост“ и верују само у оно што могу опипати, с друге стране, сви они очекују испуњење властитих снова, макар на оном свету. Тако се у сцени Анђелкове сахране испољава „постварена“ духовност Симовићевих јунака, њихове приземне представе о рајском блаженству. Рудиментарна, потиснута духовност Шарганаца сагледава небеске сфере као неку врсту циновске небеске самопослуге којој само треба знати и моћи приступити, а вишу силу доживљава као универзалну инстант срећку – „Огреби и благо теби“.

У тај, истовремено и циничан и лаковеран свет „рањивих протува из бесправне градње“³⁴ – улази „право чудо“ као инцидент, покретач и замајач драмске радње и као узрочник распада. С појавом „невероватно старог“ Просјака – чудотворца и исцелитеља – наступа општи поремећај реда. Просјак, несумњиво, јесте чудотворац. Ипак, до краја драме остаје неизвесно каква је права природа његовог

³² На питање шта је очекивала, она одговара:
„Брак! Људски живот! Кујну! Спаваћу собу!
Чисту постељину! Поштовање! Децу!“

³³ М. Елијаде, нав. дело, 155.

³⁴ С. Селенић, нав. дело, LXVIII. Сви Симовићеве јунаци „припадају друштвено запуштеном, недовољно образованом и морално нестабилном слоју људи који су се, у овом времену вишеструко пресечених људских комуникација, нашли у раскораку између села и града, и које је хумани живот мимоишао“ (Петар Марјановић, „Три трагикомедије савремене осећајности (Љубомир Симовић: „Хасанагиница“, 1973; „Чудо у Шаргану“, 1975; „Путујуће позориште Шопаловић“, 1985)“, *Српски драмски писци XX stoleћа*, (Нови Сад: Матица српска, Академија уметности; Београд: Факултет драмских уметности, 1997), 258.

деловања: је ли он, по ономе што чини за Шарганце, Гаврило или брадаило, те да ли је, као биће повећане моћи, изазвао расап, или га је управо слутња будућих бурних збивања привукла у забачени свет Шаргана.

Сам простор Шаргана одговара натприродним збивањима која се у њему дешавају. Он није само географски и социјално маргиналан већ је, истовремено, као простор близак гробљу и ђубришту – потенцијално нечисти простор између овог и оног света. Географски, Шарган је на периферији Београда, али је из простора велеграда јасно издвојен. Калемегдан, Губеревац, Кнез Михаилова, Коњ, Мала астрономија, Ада Циганлија, бензин, галама, људи, трамваји, слобода – остају једнако недостижни за све Симовићеве јунаке. Не само за Цмиљу, која још није стигла до Калимегдана, већ и за Анђелка, који надахнуто набраја градске просторе, сугеришући њиховим нагомилавањем градску вреву, али све то остаје само његов неиспуњени затворски сан.³⁵ Насупрот таквој слици велеграда, као реалност Симовићевих јунака стоји Шарган, терпапиром покривена дивља градња, с прозорима који не дихтују и мишјим рупама.

Простор Шаргана је вишеструко маргинализован. Сви Симовићеве јунаци – географски, социјално, ментално, морално – налазе се у простору између оног од чега су кренули и онога чему теже. Нису такви само „тазе“ дошљаци, обележени завичајним акцентом и страхом од велеграда већ и Иконија, „газдарница“, која у Шаргану, између Кремана и Београда, гробља и ледине, мишјих рупа и кишовитог неба, сања о кафани са шефом сале, певачицом, аспарагусом и палмама. С друге стране, Ставра из своје велеградске осамљености сања о уметреним дрвима, окреченом јабучару и породичној идили, о реду и складу давно напуштеног, или, можда, утопијског света. Социјална маргиналност и подвојеност Шарганаца изражава се и у специфичном гibaњу њихових животних прича између саопштења и приче, између баналне животне свакодневице и причом „попра-

³⁵ „Мало, мало, па заглави затвор!“

Није му се, ето ти, дало ни Кнез Михајловом несретник да се прошета.“

вљеног“ властитога живота, обликованог од неразуљиве смеше реалности, колективних представа, снова и страхова.

Поред те реалне просторне и социјалне маргиналности, Шарган се обликује и као гранични простор између овог и оног света. На то указују оближње гробље и сметлиште (канте за ђубре) као нечисти, гранични простори у којима може доћи до контакта света живих и света мртвих.³⁶ Тако Иконија опомиње присутне на даћи, који „с гроба, као с астала, узимају пилав, печење, флаше“:

Ајде, послужите се!

Да се бар с Анђелком честито опростимо...

Док нису и троглави почели да наилазе...

На везу Шаргана са хтонским указују и мишеви као сеновите животиње које припадају *доњем свету*.³⁷ На представи о амбивалентној природи ове животиње умногоме је заснована и симболичка вредност коју мишја рупа и мишеви добијају током Симовићеве драме: скривање безначајних, плашљивих и ситних бића, али, можда, и припадање доњем, нечистом, демонском свету:

кад боље погледаш, све су то мишје рупе!

Само да нам се не види репато дупе!

Да је реч о граничном простору у коме се сусрећу и додирују *овај* и *онај* свет, потврђује и појава мртвих војника испред кафане и у кафани и, пре свега, присуство и деловање исцелитеља и низ чудесних збивања која се ту одвијају. Тако се географска и социјална маргиналност у Симовићевом драми стапају са архаичном представом о *овом* и *оном*, *горњем* и *доњем* свету, и с представом о опасном, нечистом и двосмисленом простору границе, у коме ова два света долазе у додир и који зато има

³⁶ Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији Лужних Словена*, (Ниш: Просвета; Београд: Балканолошки институт САНУ, 1996), 118.

³⁷ Веселин Чајкановић, „Два празника из животињског култа“, *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*, прир. Војислав Ђурић, (Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М.А.М, 1994), 243–246; Љ. Раденковић, нав. дело, 170.

одлике и једног и другог.³⁸ Да је у простору Шаргана дошло до нарушавања границе између овог и оног света, поред појаве војника и Просјака, који „поседују својства извучена из овог и другог света“³⁹, указује и дубоки поремећај свакодневног животног тока јунака: од Јагодиног (и Госпавиног) напуштања посла и Вилотијевићевог „зглазавана“, преко сукоба међу сродницима до којег долази у незнању (Јагода и Скитница), до Трифуновог убиства и Анђелкове погибије.

Од првог уласка на сцену Просјак је вишеструко издвојен: и социјалним статусом (просјак који продаје мамце), и изгледом: „Дроњав, прљав, улепљене велике косе, брадат, невероватно стар“. Само Иконија и Ставра одмах препознају (или бар наслуте) његову праву природу: она му за шаку глиста и црва даје „комплет вечеру“, а Ставра на Милетово чуђење одговара:

Није жена блесава, него верује!

Помислиш просјак, најуриш га и шупираш,

а све ти по кући прокисне!

Слутња о Просјаковој правој природи, садржана у Ставреним речима, до краја драме прераста у извесност – просјак добија недвосмислене црте Богоста, али упоредо с тим расте и недоумица о правој природи и последицама његових чуда. Та недоумица кулминира у исцелитељевом личном расцепу, у његовој дилеми о властитој природи и смислу моћи коју поседује.

Прво Просјаково исцељење Шарганци и не опажају. Иконијина зубобоља пролази „ко руком однето“ после контакта с просјаком. Однос дара и ударја овде је једноставан и непротивречан. Иконија свог чудесног госта дочекује „како треба“, а он узвраћа исцељењем. Истовремено, од свих Шарганца само Иконија (од живих јунака драме) нешто даје, чини једноставно, веровањем условљено, добро дело и бива за њега награђена. Њен однос с Просјаком успоставља се и одвија у духу усмене легендар-

³⁸ Edmund Lič, *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*, (Beograd: Prosveta, 1983), 123.

³⁹ Исто, 121.

не приче: виша сила долази човеку у кућу, искушава га и, у складу с његовом реакцијом, награђује га или кажњава.⁴⁰

У духу легендарне приче можемо тумачити и однос између Просјака и Госпаве. Њена позиција могла би бити аналогна позицији лажног јунака легендарне приче, онога ко не препознаје прерушеног носиоца моћи, реагује погрешно и зато бива кажњен. Ипак, могуће импликације односа Госпава – Просјак знатно су сложеније и противречније. Они се одмах сукобљавају. Госпава исмева Просјака, не обраћајући пажњу на његову опомену да „понекад засја и оно од чега се не надаш“. Њихов сукоб умногоме се обликује у светлу бинарне опозиције *позитивно – негативно*, у којој жени припада *негативно, тамно, доње, нечисто*, а мушкарцу *позитивно, светло, горње, чисто*.⁴¹ Госпава у сукоб с Просјаком уноси властиту сирову телесност (карађорђуша, кабаста, „прави гримасе дупетом“) и незајажљиви сексуални апетит („списак би се наслаго до крова“). Она сама властиту телесност описује као прождирућу:

Имам ја џеп, да ти не кажем какав!

Да ућеш, да ти се не виде ни блокеји,
а камоли круна!

Аналогно веома старим представама, овде се „женски полни орган асоцира с *јамом, безданом*, а тиме и с ‘капијом’ за онај свет“.⁴² Ово телесно изобиље, које прераста у апсолутну превагу доње, утробне половине тела супротставља се аскетизму који заговара просјак. За њега: „Седам џепова то је човеку таман.“ У тих седам џепова он буквално и симболички смешта све што је неопходно за опстанак, и тиме се, посредно али сасвим јасно, супротставља особеној

незајажљивости Шарганаца, који су опседнути стварима, имањем, храном, сексом, моћи. Символ те незајажљивости што „Гута куће, гута људе, гута главе“, постаје управо Госпава, која је, према просјаковом виђењу, „запела да пришије осми џеп“.

Ипак, остаје отворен низ питања. Испољава ли, рецимо, Просјак пророчки дар, способност да види будућност у којој ће Госпаву одиста прождрети снага властите пожуде и неспособност да препозна истинито/свето, па је зато опомиње⁴³, или он сам непосредно, светећи се, утиче на Госпавину судбину? А ако претпоставимо да Просјак може утицати на оно што ће се десити у будућности, остаје отворено питање је ли Госпава кажњена због нечисте, грешне телесности која угрожава заједницу, или јој се пак чудотворац свети зато што није препознала његову праву природу.⁴⁴ Права Просјакова природа остаје загонетна и наглашено амбивалентна и у Анђелковом исцељењу. Говорећи о гуки која му је искочила на нози, Анђелко каже: „Дао би ђаволу душу да ми престане!“ Кад се потом открије да је гука одиста нестала и када Анђелко због тога погине, бежећи од хапшења, остаје неизвесно каква је била моћ која га је исцелила – божја или ђавоља – и је ли, можда, душа одиста била цена његовог излечења.

Просјаков одговор на Вилотијевићево питање зашто више не носи мамце: „Ко зна! Постоје мамци и мамци!“, непосредно асоцира на јеванђеоску причу о Симону Петру и Андрији, рибарима које је Христ учинио апостолима и „ловцима људскијем“, рибарима људских душа⁴⁵ и на моћ дату апостолима: „Болесне исцјељујте, губаве чистите, мртве дижите, ђаволе изгоните; забадава сте добили,

⁴⁰ в. Нада Милошевић-Ђорђевић, „Легендарна прича (Religious Tales)“, *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*, (Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000), 43–55.

⁴¹ Вячеслав Всеволодович Иванов, Владимир Николаевич Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)*, (Москва: Издательство „Наука“, Москва, 1965), 175–178; Никита Иљич Толстој, *Језик словенске културе*, превела Људмила Јоксимовић, (Ниш: Просвета, 1995), 101–119.

⁴² Љ. Раденковић, нав. дело, 39.

⁴³ Он је подсећа да је осми џеп незасит („Паз да и тебе не прогута“), а када га она отера попут псета („Море, шибете отале“), прети: „Ал’ немој да се зачудиш / ако ме зовнеш, а ја се не одазовем!“

⁴⁴ При првом сусрету с Просјаком Госпава се руга: „И јес ти глава за круну, нема шта! Рођен си да засветлиш, ко неко тамо ваше величанство!“

⁴⁵ „Свето јеванђеље по Матеју“, *Свето писмо старог и новог завјета. Стари завјет*, превео Ђура Даничић. *Нови завјет*, превео Вук Стеф. Караџић, (Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1955), гл. 4, ст. 18–19.

забадава и дајите.”⁴⁶ Постоји ипак и битна разлика: чуда која чине апостоли знакови су божанске природе Христове и омогућавају људима да спознају и признају Бога⁴⁷, она, исцељујући тело, пре свега исцељују душу. За разлику од тога, Просјакова чуда у Симовићевој драми, са становишта оних на којима се врше, немају карактер позитивне теофаније. Скитница јесте излечен од убоја, али га баш зато кћер више не може препознати и пронаћи. Вилотијевић се, без отржењујућег терета, враћа своме пређашњем слепилу, у свет у коме „лупаш печатом као буздованом, / можеш да купиш пријатеља за кило дима!”

У извесном смислу, подударају се слика политичког моћника који, слеп за сваку истину, тргује димом и бескрајном причом продаје свој усређитељски пројекат као „прокисо сир, / провриштало вино, / и лубенице дебелкоре”, и Просјаково слепило за последице властитих чинова. Сем тога, Вилотијевић је годинама „зговорнице” понављао исто што и Просјак тврди: „Свет је направљен зато да буде добар”, чиме обојица заслепљују своје ближње или бар релативизују природу тог „добра”. Вилотијевић је, према Иконијиним речима, научио „да људе обрлаћује”, па више верујеш њему, / него својим рођеним очима!” Просјак пак лишавајући људе њихове муке, лишава их тиме и идентитета и смисла. Истина, Просјакова чуда се одиста збијају, а Вилотијевићева су тек „кило дима”, али ни један ни други не чине добро ближњима.

Војнике је Просјак давно пре времена у коме се збивају чуда у Шаргану дигао из мртвих: „Мртви, а ус-

⁴⁶ Исто, гл. 10, ст. 8. На библијску причу у извесној мери асоцира и Просјаково одрицање од земаљских блага:

„9. Не носите злата ни сребра ни мједи у појасима својијем,

10. Ни торбе на пут, ни двије хаљине ни обуће ни штапа; јер је посленик достојан свога јела” („Свето јеванђеље по Матеју”, гл. 10, ст. 9–10).

⁴⁷ „11. Ово учини Исус почетак чудесима у Кани Галилејској, и показа славу своју...” („Свето јеванђеље по Јовану”, *Свето писмо старог и новог завјета. Стари завјет*, превео Ђура Даничић. *Нови завјет*, превео Вук Стеф. Караџић, (Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1955), гл. 2, ст. 11); „45. Онда многи од Јудејаца који бијаху дошли к Марији и видјеше шта учини Исус, вјероваше га” (Исто, гл. 11, ст. 45).

тајемо као да смо живи!”, али им није дао нови живот већ неку врсту бесциљног и бесмисленог вампирског трајања. То није истинско васкрсење него само потирање границе између света живих и света мртвих, чиме се ствара потенцијално опасни, нечисти простор у коме нема ни краја ни почетка, ни смрти ни рођења.⁴⁸ За разлику од Христових и апостолских чуда, Просјакова делатност не хармонизује свет, не доноси обнављање и очишћење. Бришући ране војника, које сведоче о јунаштву и жртвовању, он поти-ре врхунско осмишљење њихових живота. Највиша жртва за добробит других губи смисао и бива обезвређена. Зато Капетан, којем Просјак, излечивши ране, одузима војничку част, сублимира властито искуство:

Немаш оно зашта си страдао,
ал се тешиш, бар имаш своје страдање!
Мислиш да људи пате онако без разлога?
Рана се човеку у звезду претвори,
па му сија, да види куда иде,
осветљава му друге људе,
осветљава му кућу, астал, жену,
вечеру, цео живот!

Пошто је и сам лишен патње, исцелитељ „не види куд иде” – ни арханђел ни ђаво, ни Гаврило ни брадаило – он се тек на крају драме суочава са самим собом („моја доброта на зло окренула”), и тиме се, можда, ољућује:

први пут сад
имаш своју рођену муку!
Призови се!
Први пут имаш нешто
од чега можеш нешто љуцки да учиниш!

Кроз патњу и незнађе, у јаловом посмртном лутању, гладан жена, погаче и подварка, редов Танаско стиже до визије трансценденталног сјаја, до сагледавања духовне ауре свакодневног и материјалног и до чисте несебичности какву нико од живих Шарганаца не досеже:

Сија Шабац, Тимок тече ко злато,
бачки кукурузи препуни сунцокрета,

⁴⁸ М. Pavlović, *nav. delo*, 30.

Београд светли као бело грожђе,
 светли Призрен, пун жита светли Срем,
 Реке се уливају у реке, пролазе лађе,
 с Дунава пуши велика светлост,
 уз Дрину блистају целепи говеда,
 Морава се плави као плав искривљен крст,
 све се распрострло као на трпези,
 а из облака, изнад земље, као круна,
 зраке разбацује велики мачвански лебац!⁴⁹

Предање о чуду, обликовано пре свега као прича о чудесном излечењу⁵⁰, задржава у Симовићевој *Чуду у Шаргану* структуру и форму усменог предања, али битно мења његов смисао и значење. У усменом предању о чудесном излечењу (и оном традиционалном, и оном урбаном) виша сила непосредно или преко исцелитеља поново успоставља озбиљно нарушену социјалну и космичку хармонију, док у Симовићевој драми бива управо обрнуто. Иако се деловање исцелитеља одвија *где треба* – у маргиналном простору у коме се срећу *овај* и *онај* свет – и *кад треба* – у „најкритичнијем моменту“ – социјална и космичка хармонија бивају нарушене, замагљује се граница између *зла* и *добра*, *чистог* и *нечистог*, *живота* и *смрти*. Јунаци *Шаргана* скупо плаћају своја чуда: слепилом, попут Вилотијевића; душом, попут Анђелка; чашћу и покојем, попут војника, а заузврат добијају пародијски извитоперени одјек властитих снова. Тако, рецимо, Ставра уместо митизованог великог имања, велике куће, велике породице, где материјално изобиље прераста у духовни склад и опште „предвавиолонско“ разумевање („и све се разуме, / и што петао кукуриче са руде, / и што лонац крчка, и што клупа шкрипи!“), у комичком контрапункту добија Цимиљу и њену породицу:

⁴⁹ На Манојлово питање: „Шта вреди што сија, кад нама не сија?“, он одговара „Сија другоме, као да сија и мени!“.

⁵⁰ в. Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Чудесно излечење као тема урбаног предања“, *Фолклор у Војводини* 6 (1992): 94–102; Љ. Пешикан-Љуштановић, „Предање о чудесном излечењу и језик науке“, *Књижевна реч* 459 (1995): 6. п.; Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, Lidija Delić, „Predanje o čudesnom izlečenju: Trideset godina kasnije“, *Narodna umjetnost. Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 60/2 (2023): 29–41.

Повешћу млађу сестру на школовање,
 тетку да нам кува, ујну да чува децу,
 братанца да се запосли у пивари...

Прича о чуду и чудесном излечењу у Симовићевој драми остварује се као аналогон, посредовани облик усменог предања.⁵¹ Преузимајући устројство, али не и духовну заокупљеност овог једноставног облика⁵² песник обликује и изриче становиште о узалудности исцељујућег чуда, о животу као трошењу и осипању и патњи као једином путу до очишћења и осмишљења људске егзистенције. Усређитељски пројекти који ту патњу поричу и укидају, постају извор обесмишљења и обезвређења и живота и човека.

Сценски најуспешнији Симовићев текст јесте драма *Путујуће позориште Шопаловић* (1985), која је вишеструко извођена и на европским сценама.⁵³ По многим театролозима, ово је највреднија Симовићева драма, као и једно од најбољих дела српске драматургије уопште.⁵⁴ Ово Симовићево дело може се убројити у онај тематски круг којем припадају *Јоаким Добривоја Илића*, *Како засмејати господара* Виде Огњеновић, или *Каролина Нојбер* Небојше Ромчевића. Основна тема *Путујућег позоришта Шопаловић* јесте судбина позоришта у злим временима, преиспитивање позиције глумца и места уметности у свакодневици, те сагледавање односа силника и уметника и, истовремено, порицање и потврђивање својеврсног мита о позоришту.

Путујуће позориште Шопаловић збива се у рат-

⁵¹ Драгана Бесара као једно од основних питања Симовићеве драме види „статус чуда у визури савременог писца“ (Драгана Бесара, „Највећи Творчев дар: Чудо у Шаргану Љубомира Симовића“, у *Чудо у словенским културама*, ур. Дејан Ајдачић, (Нови Сад: Научно друштво за словенске уметности и културе, Апис, 2000), 321). Види, такође, Ј. Врбавац, нав. дело.

⁵² André Jolles, *Jednostavni oblici*, (Zagreb: Се Ка Де, 1978), 80.

⁵³ Играна је у Француској, Белгији, Швајцарској, Пољској, Чехословачкој, Шведској, Португалији, Канади, Јужној Кореји, Јапану, Колумбији, Мароку.

⁵⁴ в. Petar Marjanović, „Putujuće pozorište Šopalović“ Ljubomira Simovića – najbolje delo srpske dramske književnosti XX stoleća“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 3 (1999): 52–64; Јован Христић, „О драми „Путујуће позориште Шопаловић“ Љубомира Симовића“, *Есеји о драми*, (Београд: Српска књижевна задруга, 2006), [221]–230.

ном Ужицу, у времену смрти, глади и страха, међу људима који имају мало или нимало позоришног искуства и сматрају га непримереним, сувишним или чак издајничким. Насупрот Ужичанима заокупљеним муком преживљавања и голим опстанком, четворо глумца путујућег позоришта, свако на свој начин, покушава да одбрани и оправда смисао и сврховитост своје уметности и властите егзистенције. Василије, на пример, каже Симки:

Знате ли ви, госпођо, шта је позориште? Седите у Ужицу, а на десет метара од вас – почиње Енглеска! На само десет секунди хода од вас – почиње девети век!⁵⁵

на шта му она одговара:

Та ваша Енглеска, руку на срце, лежи у сенци ужичких вешала! И ви на позорници, у том вашем деветом веку, можете лепо да чујете пуцњаву из двадесетог!

Оба исказа су тачна, сваки на свој начин. Чини се да Симовић свесно суочава две супротстављене истине и да пресуђивање шта је истина, а шта лаж – позоришна илузија, или крваво ратно позориште – у већем делу драме оставља редитељу, глумцима, публици.⁵⁶

Однос према глумцима и позоришту постаје у драми *Путујуће позориште Шопаловић* нека врста пројективног теста за све с којима се они сусрећу. Кроз судбину путујућег позоришта и његово трагично страдање у ратном Ужицу, Симовић у исти мах проговара о свемоћи и немоћи театра. На Житном тргу, у сенци вешала, Симовићеви глумци одломком из представе рекламирају „политички подобне“ Шилерове *Разбојнике*, аутистично дистанцирани од ратног „крвавог позоришта“. Најављена представа пропада, а они сами, следећи импулс игре, ипак бивају уплетени у ратно позорије у коме занесени Филип Трнавац губи живот, а „млада нада“ Софија – косу.

⁵⁵ Сви наводи су из издања Стеријиног позорја, библиотека Савремена југословенска драма, у којој су објављиване драме награђене Стеријиним наградом (Љубомир Симовић, *Путујуће позориште Шопаловић*, (Novi Sad: Sterijino pozorje, 1986)).

⁵⁶ Он не жели да пресуђује ни шта је од онога што ликови *Путујућег позоришта Шопаловић* кажу „истина“, а шта глума: „Мислим да није важно то: важно је да она [Симка, нап. ауторке] глуми“ (Љубомир Симовић, „Из писма Дејану Мијачу“, *Путујуће позориште Шопаловић* (Novi Sad: Sterijino pozorje, 1986), 82).

Симовић у писму Дејану Мијачу⁵⁷ истиче да не глуме само глумци.⁵⁸ Симка свесно игра улогу удовице „из официрске породице“, схрване жалошћу⁵⁹ и верне супруге мајора Аџића. Њена црнина функционише као костим и носи се због других, као део социјално прихватљиве улоге. На Јелисаветин предлог да скине црнину, она одговара: „Ви бисте хтели да ме Ужице каменује?“ На крају драме, када Филип својим животом спаси Секулу, Симка удовичку короту замењује белом хаљином и црвеним појасом, као да је накнадно послушала Јелисаветин савет.⁶⁰ Суочен са Софијом Благоје глуми ратника, јунака⁶¹, заштитника и спортисту који плива „све стилове“. Истовремено, Гина, која немилосрдно разоткрива Благојеву глуму, и сама улази у улогу, својеврсне Пепељуге, лепотице коју су немаштина и тежак рад учинили незаслужено невидљивом:

Да ја обучем њено,⁶² а она моје,
не би се видела крај мене ко ни пачавра! [...]
Него носим мушке ципеле, мушки капут,
ринтам, радим, опасујем се конопцем!

Глуме, на свој начин, чак и Милун и Дробац, који не знају шта је позориште и не разликују позоришну илузију и конвенцију од стварности.⁶³ Милун глуми

⁵⁷ Исто, 81–82.

⁵⁸ Жакова реплика из Шекспирове комедије *Како вам драго* (1938): „Па цео свет је Глумиште где људи сви и жене глуме; Свак се појави ту и оде; и одглуми У свом животу многе улоге“, могла би бити мото *Путујућег позоришта Шопаловић*.

⁵⁹ „Моја кућа можда и јесте мало запуштена [...], али ја је не запуштам зато што сам лења, него зато што сам у дубокој жалости! И што ми можда није до живота!“

⁶⁰ У извесном смислу, глумци су и њу изабавили од социјално наметнуте улоге ожалошћене удовице.

⁶¹ „Ја сам ратовао на Церу под командом војводе Степе! Ми смо се на Церу једним шињелом покривали!“

⁶² Софијино (нап. ауторке).

⁶³ Милун реквизиту сматра оружјем, а имена ликова које глумци тумаче, лажним представљањем. Дробац не разликује позориште и вашарску представу („Возиш мотор у бурету?“), а глумце сумњичи да су скитнице („То што си глумац не значи да ниси пијаница и скитница“).

озбиљног, одговорног и непоткупљивог вршиоца власти, док истовремено узима мито од Гине, камчећи што више може⁶⁴; а Дробац себе представља као поштовања вредног човека: „Кад идем чаршијом, прелазе на другу страну! Зато што ме поштују! Бабе се преда мном крсте као да сам икона!“ Сам аутор „основну ‘игру’ своје драме одређује као:

То свесно и несвесно преплитање, раздвајање или преклапање стварности и позоришта, то што се граница између њих брише, крије, премешта и изненада појављује на неочекиваним местима [...] Та граница нас дели, премешта нас с једне своје стране на другу, подвлачи или доводи у питање оно што омеђава и одређује. Једном речју, та граница се игра с нама.⁶⁵

Потенцијална публика окупљена на Житној пијаци сукобљава се на самом почетку драме с глумцима, сматрајући своју крваву стварност⁶⁶ једино битном и верујући да она неопозиво укида свако морално право на игру.⁶⁷ Глумци, наспрот томе, бар декларативно инсистирају да за њих ратни закони не важе и да су они нешто друго у односу на своју потенцијалну публику. Притом, заједничку свест да позориште мора постојати у свим историјским околностима они различито мотивишу. Василије се руководи логиком опстанка („па ваљда и ми од нечег треба да живимо“). У „готово сократовском дијалогу са Симком“⁶⁸, он, посредно, изриче тврдњу да је глума посао као сваки други: пекари и у рату пеку хлеб, ковачи кују, воденичари мељу брашно, па „по истој логици“ и глумац мора бити у позоришту. За Јелисавету је сцена начин да се издвоји из „запарложене“ свакодневице и достојан оквир за њену лепоту: „Нисам ја негова-

ла моју лепоту за лопату“.⁶⁹ Софија слути вишу сврху позоришта: „Можда глумац показује зашто уопште вреди да се човек прехрани и преживи.“ За Филипа не постоји ништа сем позоришта: „Ви сте мој ружан сан и ништа више!“

Већина осталих ликова о глумцима размишља у светлу негативних стереотипа: „последњи шљам“, „барабе белосветске“, пијанице, суманути („овога би ваљало окадити“), промискуитетни, „никад немају пара за храну“, „мимо света“, чергари који живот „проводе као на лађи“⁷⁰... Глумци сами себе доживљавају као изузете из окупацијске стварности, „цвет српског театра“ привидно је несвестан да ратни закони важе и за њих. Они се са хапшењем суочавају као са забунном производом из тога што Милун нема ни „минимум позоришног образовања“. На Милуново питање имају ли „аусвајс“, Јелисавета одговара: „Ја уопште не видим какве везе ми, као глумци, имамо са таквим стварима!“ Рационални, приземни Василије, уместо дозволе окупацијске власти (коју има), нуди Мајцену „уметнички реноме“ своје трупе, а сви заједно својим коментарима и понашањем⁷¹, иако им прети затвор, мучење и логор, претварају саслушање у ћаскање или, можда, у сцену салонске драме. На питање којим се саслушање окончава, смета ли им то што „на позорницу пада сенка вешала“, Василије не одговара Мајцену, али, у следећој слици, одговара Дропцу: „Нису то моја посла. Ја сам глумац.“ Истина, у шестој слици, када остану без дозволе која им је пружала какву такву заштиту, показује се да су бар Василије и Јелисавета и те како свесни ратне стварности:

Јелисавета: Могли бисмо да пређемо у Босну! [...]

Василије: Теже је Србину данас у Босни, него гуји у процепу!

Јелисавета: А зар мислиш да му је овде лакше?

⁶⁴ Када му Благоје каже да ће добити боцу ракије, он одговара: „Реко си двије“.

⁶⁵ Lj. Simović, „Iz pisma...“, 82.

⁶⁶ „Газимо по крви као по кишници!“; „Ужице се црни од црних застава!“

⁶⁷ „Дара: Сваки дан хапшења, рације, стрељања, а ви се овде *игра-те позоришта*“ (подвукла ауторка).

⁶⁸ Jovan Hristić, „O drami 'Putujuće pozorište Šopalović' Ljubomira Simovića“, Ljubomir Simović, *Putujuće pozorište Šopalović*, (Novi Sad: Sterijino pozorje, 1986), 84.

⁶⁹ Иако је јасно да је животни зенит „глумице у златножутим“ већ прошао, она и даље претендује на свој некадашњи, младалачки репертоар и, рецимо, наговештава да би, уместо Старог Мора, она могла играти Амалију: „Ваљда још има жена у ансамблу.“

⁷⁰ У тој Симкиној реплици слути се завист младе жене осуђене да и сама пред свевидећом публиком ужичке чаршије („Знам ја шта се све прича по комшилуку“), „игра“ спутавајућу и неодговарајућу улогу скромне удовице мајора Аџића.

⁷¹ Јелисавета седа на Мајценов сто и пали цигрету.

Ово открива да, попут већине ликова *Путујућег позоришта Шопаловић*, и глумци глуме и ван сцене у „стварности“ драме. Изузетак је само Филип за кога је цео свет позориште, а постојање играње различитих улога.

Драма почиње дидаскалијом у којој је реалистички оцртан простор Ракијске пијаце у Ужицу, с траговима некадашњег мирнодопског живота („КАФАНА ‘КОД ПЕВЦА; СОДА-ВОДА, САЈЦИЈА ПЕТРОВИЋ, ПЕКАРА, РАКИЈСКИ ПОДРУМ“ – верзали и курзив Љ. С.) и јасним белезима ратне стварности „немачким објавама, наредбама и прогласима и саопштењима“. Најстрашнији печат ратних ужаса – вешала, на којима висе полуголи људи „без чакшира и без опанака“ – не помињу се у првој дидаскалији. У ту реалистички оцртану „стварност“ драме улази, као „драма у драми“, сцена Шилерових *Разбојника* коју изводи путујуће позориште Шопаловић, најављујући вечерњу представу у кафани браће Тодоровић, као „невиђени, незаборавни, невероватни позоришни спектакл, препун интрига, крви и љубави“. Ова сцена функционише као „унутрашња драма“ и односи се према радњи *Путујућег позоришта Шопаловић* „као према ‘стварности’“⁷² Реакције случајне публике на ову „драму у драми“ оцртавају однос позорнице/глумца и „црне рупе која их гледа“ као један од основних сукоба у Симовићевој драми. Глумци су

затворени у свету своје уметности, и од ње не виде сасвим стварност, а понекад чак и одбијају да је виде [...] На другој страни су грађани Ужица, подједнако затворени у муке свог стварног живота [...] То су два света која немају никаквог разумевања један за другог, али која су се одједном нашла крајње заострено суочена.⁷³

Гледаоци, ужички грађани, суде Шилеровој драми, поричући њен трагички патос ужасима ратне стварности коју преживљавају:

Василије: [...] Видећете убиства!

Дара: Видимо их и овде сваки дан!

⁷² Svetislav Jovanov, *Sporedna sredstva. Elementi dramske poetike*, (Novi Sad: Akademska knjiga, 2024), 141.

⁷³ J. Hristić, nav. delo, 84.

Због тих ужаса они сматрају да имају пуно право да суде и глумцима. Низ увреда окончава искључива идеолошка квалификација скојевке Даре: „Данас приређивати позоришне представе – то је равно отвореној сарадњи с окупатором!“ Истовремено, сцена из *Разбојника* и проба у дворишту Аџића сведоче и о томе да је позориште пало на ниске гране: има само четири глумца који тумаче по неколико улога истовремено: „Жене играју мушкарце, мушкарци жене! Уместо да се сконцентришемо, ми се распамећујемо! А драмски писци се у гробу преврћу!“ – јада се Јелисавета.

Разбојници нису једина „драма у драми“ у *Путујућем позоришту Шопаловић*. Као пандан *Разбојницима*, који је уприличио сам живот, одвија се сцена Еурипидове *Електре*. Пред хором Ужичанки, које посматрају изношење лешева, гине Филип Трнавац, преузимајући улогу Ореста, у коју је ушао када се сусрео са ошишаном Софијом.⁷⁴ Истовремено апсурдно и трагично преклапање ратне стварности Ужица и Еурипидове трагедије, које препознају само Филип и Василије, функционише као разрешење „стварности“ у драми.

Филип у драмску стварност Симовићевих *Шопаловића* уноси и низ других „драма у драми“. Он репликама из улога које је играо или драма које је читао одговара на нехотичне шлагворте других ликова, ситуације које га асоцирају на сценска збивања, а, судећи према исказима других глумаца, и реагује на сваки предмет који би могао бити реквизита.⁷⁵ Остали глумци се или подсмевају Филипу „зато што је помешао живот и позориште“: „А за Филипа не знам да ли је у Елсинору, или у Венецији, или на неком спахијском имању у Русији!“, или се љуте када их његово „позоришно лудило“ доведе у неприлику, пошто његове реплике из „драма у драми“ често разоткривају

⁷⁴ Као Орестову реплику Филипове речи Софији препознаје само Василије, и Софија и Јелисавета доживљавају их као део стварности. Јелисавета верује да је Филип одиста убио Домазета и Анђу.

⁷⁵ „Јелисавета: Дајте му лобању, он постане Хамлет! Дајте му уруке клистир, он је господин Флеран! Пружите му кесу талира, он се претвори у Кир Јању!“

право лице „стварности“ оквирне драме. На пример, испоставља се да је Симка, попут Симоне, удовице у *Последњем летовању*, којој је намењена Филипова прекорна реплика, одиста запоставила кућу. Јелисаветино објашњење слабо помаже:

Јелисавета: Филип има неку врсту позоришног лудила! Дајте му ашов, он ће да уобрази да је гробар! А узмите му ашов и пружите скиптар, па ћете за трен ока од гробара добити краља.

Ово је јасно глумцима, али не и Симки, којој они покушавају да се оправдају, што иницира комични неспоразум. Симка узвраћа: „Нису мени потребни ни краљ ни гробар!“ Филип не живи у стварности већ игра на некој врсти мултипликоване позорнице на којој се калеидоскопски смењују драме и улоге. Неразумевање између њега и осталих ликова, настаје као резултат сусрета „различитих ‘језика’, који се баве јединственом стварношћу и воде ка опажању, без узајамних еквивалената, истих догађаја“.⁷⁶ Тумачени „у различитим ‘језицима’ – у ‘језику’ социјуса или у неком другом ‘језику’ везаном за неки други простор или неко друго време“⁷⁷ обичне свакодневне фразе (на пример „ја мислим“) или свакодневни предмети бивају различито, протумачени, што узрокује различито разумевање привидно истоветних речи, предмета, ситуација.

Филип Трнавац би могао бити далеки потомак Сремчевих путујућих глумаца који глуме и на сцени и ван ње. Сремчев Љубивоје:

Кад саслушава и говори са сељацима, [...] *једнако мења глас. Говори некако онако како нико никад не говори.* Дотле је дошло да су му одузели концепт и вратили га на препис – па и ту је правио којекакве екшеклуке! [...] А кад сврши акт, а он редовно потпише (*Завеса пада!*) (Подвукла ауторка.)⁷⁸

Сремчеви глумци не вреднују позориште по томе како и колико рефлектује стварност него је стварност за њих вредна само уколико може допринети сцен-

⁷⁶ Boris A. Uspenski, „Historia sub specie semioticae“, prev. Mihailo Popović, *Treći program Leto* (1976): 477.

⁷⁷ Исто, 476.

⁷⁸ Стеван Сремац, „Путујуће друштво“, *Изабране приповетке* (Београд: Југословенска књига, 1951), 277.

ској илузији, а реални свет

посматрају као својеврсни позоришни фондус, вредан онолико колико може допринети упечатљивости сценског симулакрума. [...]

Управо у односу према реквизити Сремчеви ликови глумаца прелазе границу типичног алазона „који обмањује друге или себе“⁷⁹ и досежу до меланхоличног лирског јунака, за којег је позоришна сцена бољи и вреднији део света⁸⁰.

По томе се они приближавају Симовићевом Филипу, који је поверовао да је позорница не само бољи већ и једини свет.

„Драму у драми“ која доноси разрешење једног битног тока „стварности“, игра и Софија. Суочена са Дропцем, она игра „ко да је глава у питању“, глумећи траварку из драме *Прогнани краљ*. Дробац њену глуму доживљава као стварност. Додир Софијине косе и видова трава коју му она даје, отварају му очи за ужас властитог постојања.⁸¹ Чудо лепоте и чудо позоришта чине да батинаш који је био „без [...] волујске жиле ко без руке“ престане да оставља крваве трагове. Његово самоубиство је потврда новопробуђене људскости, па можда и израз кајања, пошто се веша на исту јерибасму на коју се некад обесио човек којег је он дошао да ухапси. И Филип и Софија постају без властите воље и одлуке спасиоци, а преко њих као својеврсних медијума Секулу и Дропца спасава позориште. Улоге спасилаца за обоје се стапају с улогама жртви: Софија губи косу у којој леже њена лепота и моћ, Филип живот.

Када је о Софијином лику реч, везаност за воду, чудесна коса и деловање на друге отварају, чини се, још једну могућност тумачења. Она можда поседује моћ и

⁷⁹ Northrop Frye, *Anatomija kritike*, (Zagreb: Naprijed, 1979), 401.

⁸⁰ Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Од устаничког барјака до позоришне реквизите“, *Смех и сузе у раљама историје*. Библиотека Драматуршки списи, (Нови Сад: Стеријино позорје, 2024), 20.

⁸¹ Видова трава/вид/мишјакиња по традиционалним веровањима Срба омогућује ономе ко је користи у право време и како треба – да види будућност, а у народној медицини се „сматра као сигуран лек од очију“ (Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*. Рукопис приредио и допунио Војислав Ђурић, (Београд: Српска књижевна задруга, Српска академија наука, 1985), 63).

одлике водене виле и виле биљарице. То би потврђивала моћ њене косе⁸² и моћ траве коју даје Дропцу, пошто и виле – водом и биљем – могу излечити слепило. Благојево преузимање крвавих трагова, могло би бити казна за огрешење о вилу које се, према веровањима, увек кажњава.⁸³ Ошишана Електра подстиче на делање Ореста и у Еурипидовој трагедији и у Симовићевој драми.⁸⁴ Ипак ово је више наговештај, могући скривени наратив⁸⁵, који се може довести у сумњу заменом праве косе периком („Још вам је лепша него природна коса” – каже Симка), али свакако доприноси слојевитости и продубљености значења Симовићеве драме.

Живот се у *Путујућем позоришту Шопаловић* „послужио и поиграо” и Филипом и Софијом, дајући им нетражене улоге спасилаца, али и њих двоје су се поиграли животом. Глумећи, Софија је ољудила звер⁸⁶, а Филип спасао „већ мртвог човека”. Њих двоје

⁸² „Дробац: Кад сам те видео јутрос... Кад ме је та твоја коса јутрост дотакла...
[...] Ко да си ми скинула крв са очију”

⁸³ Детаљније о томе Тихомир Р. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, (Београд: Народна библиотека Србије; Гоњи Милановац: Дечје новине, 1989).

Коса је, и иначе, древни и универзални предмет магијских манипулација, она је потенцијална веза овог и оног света – на живоме је мртва – може се сећи без бола и без физичког угрожавања јединке – на мртвом живи – настављајући да расте и после смрти.

⁸⁴ Сечењем косе обележава се социјално табуирана жена: или је у короти, па зато „заражена” додиром са смрћу, или је осрамоћена, и тиме социјално обележена као непожељна.

⁸⁵ „Откривање нечега чега нема у тексту упућује на онтолошку сложеност скривених наратива. Попут вируса они су онтолошки бивалентни – имају негативан онтолошки статус у тексту, али и позитиван у фикционалном уму који реконструише читалац. Метафоричним језиком речено, они чине фантомски свет текста. Фантомским смо назвали и заплет који није експлицитно текстуализован у причи, већ [...] имплицитно назначен у традицији. Непознавање културолошких конвенција чини га скривеним (фантомским) за читаоце који не деле културолошки код са писцем” (Драгана Б. Вукићевић, „Скривени наративи”, у *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, ур. Јован Делић. (Нови Сад: Матица српска, 2015), 507).

⁸⁶ Симка се пита: „Има ли ичег што би ту животињу могло да уљуди?”

су ван сцене доживели свој глумачки тријумф, постижући крајњу убедљивост позоришта и бришући границу сцене и гледалишта. Стварност, на први поглед јесте јача, она убија, сакати, разара, али позориште и даље остаје њена идеална парадигма, неумољиво и осмишљавајуће огледало.

Непосредну релацију са усменим предањем има и четврта Симовићева драма *Бој на Косову* (1989). У овој драми (нарочито у првој верзији) препознатљив је и двоструки рефлекс српске књижевне традиције: народне песме, у којој је Косово простор на коме се дели царство, али и благослов и клетва, средњовековне књижевности и хагиографских текстова о косовском мученику кнезу Лазару и Његошеве визије Косова. Истовремено, ова драма, према суду ондашње критике, снажно је актуелизовала идеолошке сукобе властитог времена, унеколико губећи антрополошку универзалност осталих Симовићевих драма.

Бој на Косову је једина Симовићева драма која има две верзије и једина је која досад није изведена на сцени, упркос изузетним поетским квалитетима, који обе верзије драме повезују с основним одликама његовог песништва. То је посебно уочљиво у обликовању простора драме: од непосредне локализације збивања⁸⁷, преко одсутних, далеких, прошлих или сањаних и чудесних простора о којима се само говори,⁸⁸ до њихове укупне слојевите симболике у којој се огледа особена визура појединих ликова и исказује, у просторном коду, њихов поглед на свет. Истовремено, у симболичким значењима простора могу се тражити и носећа дубинска значења ове драме: однос према историји и човековом трајању у њој, према истини, правди, Богу. Тако и Косово, у обе

⁸⁷ Ова елементарна просторна локализација спроводи се у Симовићевим драмама, пре свега, у дидаскалијама, често прелазећи од сценске индикације у зачетак приповедања, којим се саопштавају подаци или васпостављају значења која превазилазе оно што се на сцени може приказати.

⁸⁸ Рецимо, такав је у *Боју на Косову* простор Плочника, односно хронотоп битке на Плочнику, који се само помиње, али је веома значајан за мотивацију заплета и ликова: Милошево јунаштво на Плочнику изазива Вукову љубомору, у овој бици Обилић упознаје видара Богоја, а на лажном приказивању њиховог односа заснива се потоња Вукова сплетка о Милошевој издаји.

верзије *Боја на Косову*, није више само простор на коме се одвија одсудна битка већ постаје *кључ, вага, раскрсница*, неизбежна просторна жижа Србије, у којој се сви ликови драме сабирају, пројектују и откривају своју најдубљу суштину.

Дуализам *горњег* – светог, чистог, светлог – и *доњег* – проклетог, нечистог, тамног – обележава цело дело Љубомира Симовића. Трипартитно дрво света, сагледано у својој исконској, митској целовитости – оцртава се као једна од основних естетских и значењских вертикала његовог стваралаштва.⁸⁹ Тако, на пример, у првој верзији драме *Боја на Косову*, монах Теофан каже:

У ствари, ми живимо између две границе.

Једна се граница спушта
доле, у сукнене мракове,
а друга се пење
горе у свилену светлост!

Она горња граница, која блешти, стално нам измиче!

А она одоздо стално нас прати и вреба!⁹⁰

Овај исказ има целовитост, самосталност и квалитет засебне песме и могао би бити лирска транспозиција животне позиције и унутрашњих сукобљавања већине Симовићевих драмских јунака. По месту које заузимају на овако оцртаној вертикали, и по способности, или неспособности, да виде границу, они се снажно диференцирају. Па и лирски субјекат у Симовићевој поезији често сагледава, опипава, слути, ове крајње границе света.⁹¹

⁸⁹ О дрвету света/ живота види: Владимир Николаевич Топоров, „Древо жизни”, *Мифы народов мира. Энциклопедия*, 1, А–К, Главни редактор С. А. Токарев, (Москва: Российская энциклопедия, 1994), 396–398; Владимир Николаевич Топоров, „Гора”, *Мифы народов мира. Энциклопедия*, 1, А–К, Главни редактор С. А. Токарев, (Москва: Российская энциклопедия, 1994), 311–315; Милена Беновска-Събкова, *Змејат в българския фолклор*, (Софија: Издателство на Българската академия на науките, 1992), 18, 132–133, 160; Вячеслав Всеволодович Иванов, Владимир Николаевич Топоров, *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, (Москва: Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики, Издательство „Наука”, 1974); Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*, (Нови Сад: Матица српска, 2002), 192–193.

⁹⁰ Љубомир Симовић, *Боја на Косову*, (Београд: СКЗ, 1989), 78.

⁹¹ „И узвиси, трећом руком, Тројеручице, / све оне који су, стоти-

Централни простор, значењска и вредносна оса обе Симовићеве верзије драме *Боја на Косову* јесте простор Косова, обликован у широком распону од конкретне просторне сценске индикације до централног историјског, етичког, духовног симбола. Тако се, рецимо, у обе верзије драме питање о путу који води на Косово помера од свог основног, буквалног значења (Богоје долази из правца Расине и не може да се оријентише у простору, зато што је навикао да иде из Призрена) ка симболичном дубљем смислу који се открива у одговору. И монах Теофан (у првој) и Праља (у другој верзији) одговарају готово идентично: „данас у Србији и нема другога пута, / до пута на Косово.” Постоје и разлике индикативне за однос међу верзијама драме. У првој верзији одговор даје слепи монах, па се симболика пута повезује са симболом нетелесног вида, који је и иначе значајан за Симовићево песништво⁹², а, сем тога, ауторитет црнорисца искључује распричаност просте жене из народа. Истовремено, Праља, из своје особене визууре, кумулацијом синегдоха, описује сливање народа на Косово: „Сваки точак, свако седло, сваки штап, / чак и свака штака, Иде на Косово!...” Слепи црноризац из прве верзије драме упечатљивије сведочи о духовном квалитету пута, Праља, која стоји сатима поред реке и посматра пролазнике, сведочи и о самој чињеници, о општем кретању ка Косову. Могућност да неко крене *са Косова* не изриче се, све до часа када Вук Бранковић то одиста учини – и буквално (повлачећи се) и симболички (издајући Лазара). Овим се додатно истиче негативна изузетност, јединственост његовог чина.

У суштини, са становишта обликовања и значења простора Косова, две верзије Симовићеве драме нису битно различите.⁹³ Разлика је, пре свега, кван-

нама руку, / стотинама година, из жетвених слама, / бацани на дно казана и јама!” („Десет обраћања Богородици Тројеручици хиландарској”).

⁹² Његов Вишњић (у песми „Виђење Филипа Вишњића” – Љубомир Симовић, *Хлеб и со*, (Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета; Горњи Милановац: Дече новине, 1991), 23) каже: „Видим и шумне ватре како по ваздуху лете, / сеоба пакла у небо изнад Саве, / слеп и видо-вит читам предзнаке свете, / сам, с невиђеним небом око главе.”

⁹³ Њихова целовита критичка рецепција могла би бити предмет

титативна: описа и експликација простора Косова у првој верзији има много више. Ипак, има разлике и у квалитету. Извесна редувантност у првој верзији замагљује и нарушава драмску функционалност простора, укидајући, у извесној мери, ону „*могућност за позоришну игру*“ (подвукао Љ. С.), коју аутор сматра и предусловом и циљем писања драме.⁹⁴ Управо због тога, тежиште овог рада почиваће на обликовању, значењу и функцији простора у другој верзији Симо-вићеве драме. Сведеније, мање поетски дорађено и самостално, али тиме и мање дигресивно, обликовање простора уопште и слика Косова као његово естетско и значењско тежиште – не губе у другој верзији *Боја на Косову* своју слојевитост, а постају важан и изразито функционалан елемент карактеризације ликова и обликовања носећег драмског сукоба и његових дубинских значења.

Тако се управо у сагледавању и доживљавању Косова снажно и ефектно оцртавају сукобљена становишта Лазара и Обилића, с једне, и Вука Бранковића и Бајазита, с друге стране. Нарочито се јасно издваја Лазарева особена позиција и његово виђење Косова. Само Лазар, у другој верзији драме, види праву природу Косова и косовског опредељења. Милица верно следи и подржава Лазара, али није у стању да подели његову визију. Лазар, обраћајући се патријарху Спиридону, гради особену људску и просторну

обимне студије, али није предмет овог рада. Када је о првој верзији драме реч, индикативним се чини становиште Марте Фрајнд: „Једно је Симовићева свест о универзалним слојевима значења у Косовској легенди и могућностима да се она развија у драму велике мисаоне ширине (о племенитом поразу, о витешкој етици, о царству небеском и царству земаљском, о духовним и телесним очима којима се људи и историја могу посматрати). Друго је његова жеља да Косово 1389. употреби као парадигму за Косово 1989, односно да легенду до те мере подреди садашњем тренутку да постаје нејасно о ком се Косову и о ком времену се заправо ради“ (Марта Фрајнд, „Трансформације тумачења косовске легенде у српској историјској драми“, *Историја у драми – драма у историји*, (Нови Сад: Прометеј, Институт за књижевност; Београд: Стеријино позорје, 1996), 179–190).

⁹⁴ У напоменама о другој верзији *Боја на Косову* он каже: „Од ње [од позоришне игре – нап. Љ. П. Љ.] зависи све, чак и оно што је од ње важније! Ако нема ње, на сцени не може бити ничега другог!“ (Љубомир Симовић, *Боја на Косову. Друга верзија*, (Београд: Стубови културе, 2003), 140).

кумуляцију светог, која наглашава светост преткосовског причешћа.⁹⁵ Милицу помен причешћа непосредно асоцира на смрт: „Са Косова се нећете вратити живи!“⁹⁶ Њена логика је логика опстанка. Она на Лазареву тврдњу да је боље „да нас унуци мртве памте, / него да нас синови живе забораве“, одговара: „А ко ће да памти, или заборави, / Ако не буде ни синова, ни унука?“⁹⁷

Па и патријарх, којег „крст носи“ на Косово, прижељкује да „не само страдањем, него и победом / учесници вишње славе на Косову будемо“. Лазарева визија Косова (исказана у просторним метафорама успона и силаска) издвојена је непоколебљивом вером у смисао будућег искушења и ако не буде војничке победе: „Косово је вага на којој се мери / хоће ли нас бити или неће!“⁹⁸ У овој слици препознатљив је и двоструки рефлекс српске књижевне традиције: народне песме, у којој је Косово простор на коме се дели царство, али и благослов и клетва⁹⁹, и Његошеве визије Косова¹⁰⁰ као „гробнице“¹⁰¹ и „грд-

⁹⁵ „Сакупљај све митрополите и владике, / све синђеле и протосинђеле, / архијереје, архимандрите, монахе, јеромонахе, / свештенике, ђаконе, ђаке и испоснике, / из свих цркава, скитова, испосница, широм Србије...“ (Исто, 15).

⁹⁶ Исто.

⁹⁷ Исто.

⁹⁸ Исто, 17.

⁹⁹ В. Ненад Љубинковић, *Од Косовске битке до косовске легенде*, (Нови Сад: Матица српска, 2018); Бошко Сувајић, *Кључ од Косова* (Београд: „Албатрос плус“, 2021).

¹⁰⁰ Његошева визија Косова недвосмислено је повезана са оном обликованом у народној песми, али, истовремено, представља и њену стваралачку транспозицију. Говорећи о Вуковом певачу Рашку, Владан Неђић истиче: „У његовој усменој поруци, уметничкој и људској, нашао је подстицаја и један велики представник писане књижевности. На Његошеве стихове о пропасти средњовековних држава наших и о великашима, проклете душе‘ пао је помало и одблесак песама Старца Рашка“ (Владан Неђић, *Вукови певачи*, приредила Радмила Пешић, (Нови Сад: Матица српска, 1981), 71). В. такође, Љиљана Пешикан-Љуштановић, „‘Пошљедње вријеме‘ и косовско предање код Старца Рашка и у *Горском вијенцу*“, *Његошев зборник Матице српске 2* (2014), 197–210.

¹⁰¹ Петар Петровић Његош, *Горски вијенац*. Критичко издање с коментаром. Приредио Никола Банашевић. Треће издање, (Бе-

ног судилишта¹⁰², које за оне који се на њему боре, али и за њихове потомке досеже размере Армагедона – божје казне за родитељско огрешење и трајне опомене и завета за потомке. Слутња будућег мучеништва не затамњује Лазареву визију Косова. Са прозора двора у Крушевцу Косово се не види, „али се зна где је“. Лазар говори Милици: „Видиш ли оно велико сијање у небу? / [...] / Косово је тачно испод тог сијања! (Косово 2: 18). Миличино питање „Онај мрак?“, контрастом који успоставља, истиче изузетност Лазареве визије. Сви други ликови (сем Обилића) или сумњају, или само слуте оно што Лазар зна.

Према Косову се одређују и ликови из народа, али без Лазаревог јасног светачког прозирања, за Пиљарицу, на пример, Косово је, више од свега, страшно место на коме се „плаћа главом“, и на коме се „решава судбина“ народа. Крваву погибију, која непосредно подсећа на натуралистички наглашену слику поља из песме *Косовка девојка*, прориче и видар Богоје:

Знаш ли ти колико ће за мене бити посла на Косову?
Знаш ли ти колико ће на Косову бити прободених цигерица,
плућа, стомака, просутих црева и мозгова, одсечених ногу и руку,
проваљених ребара и лобања, згажених и згњечених прстију,
ископаних очију, сломљених кичми, сломљених бутњача,
цеваница и карлица, и прострељених вилица и вратова?

Биће крви да по њој возимо чамце?¹⁰³

Истовремено, Богоје даје и идиличну слику косовских села, као слику изгубљеног рајског мира изобила у које нема повратка: „Из ових села би, за једно једино јутро, / могао да сакупиш целу поплаву млека!“¹⁰⁴ Млеко и крв супротстављају се као белина рођења, невиности, чистоте и апокалиптична визија смрти.

Лазар зна да је Косово простор на коме се доказује „шта је истина, а шта није“ – Милош то потврђује властитом судбином и животом. Оклеветан, он само на Косову може доказати своју недужност. Он је ратник

оград: Српска књижевна задруга, 1983), ст. 1009.

¹⁰² Исто, ст. 988.

¹⁰³ Љ. Симовић, *Бој на Косову. Друга...*, 26.

¹⁰⁴ Љ. Симовић, *Бој на Косову. Друга...*, 52.

који зна да је држава угрожена саможивошћу великаша и да су управо великаши раскомадали Душанову царевину. Зна и то да ће Косово бити простор опште погибије, али то не умањује његову одлучност да се бори. Уплетен у мреже Вукових клевета, од којих не уме да се брани, Обилић, попут Лазара, види Косово као простор „јединог правог суда“. За разлику од Обилића, видар Богоје, суочен са извесношћу погибије и Бранковићевим прогоном – мења веру, заклањајући се иза својих пилула, сакулица, мелема¹⁰⁵, бирајући голи живот по цену проверивања, немоћан за велики подвиг и мучеништво, али ипак и битно различит од гротескно именованог Србина Хамзе, који се окротно разрачунава са својима да би заслужио поверење туђинских господара.

Лазаревом и Обилићевом трансценденталном сагледавању Косова супротстављени су у обе верзије драме прагматизам и одсуство визије Вука Бранковића и Бајазита, који се делимично исказују и у просторном коду. Вук глуми подршку Лазару. Када му је то потребно да би оклеветао Обилића, он ће наздравити светињама које Лазар брани и понављати Лазареве речи као своје. Истовремено, као и за Рибарицу, сунце и месец Вуковог света јесте динар и моћ која се њиме купује. Слично Бајазиту, који се цинично руга очевом аманету и опомени да је брат светиња¹⁰⁶, и Вук се подсмева опоменама свог брата, калуђера Германа. Герман, у просторним метафорама, супротставља Лазарево визионарство Вуковом прагматизму: „С твог се прозора виде Цвиљен и Каљаја, / оно буре, и онај бор, / а с Лазаревог Јерусалим!“¹⁰⁷ Попут Бајазита, који види само крваву земљу, прашину и „чињенице, очигледне и опипљиве, / чињенице без главе, чињенице без ногу и руку“ – и Вук се поноси својим рационалним сагледавањем света и одсуством „идеје и визије“. За њега, „један и један су два, / и то је цела прича и филозофија!“ Вукова једина вертикала јесте вертика-

¹⁰⁵ „Остале су ми ове сакулице! / Остала су ми, ево, ова стенила! / Остало је ово грнце, овај налевак! / Овај мелем! Ова игла! Овај конач!“ (Исто, 110).

¹⁰⁶ „Наравно да је највећа светиња! / Али и ја сам брат! Јакубов брат! / Значи да сам и ја највећа светиња!“ (Исто, 116).

¹⁰⁷ Исто, 41.

ла власти, пут који обасјава издајнички призренски динар, Бајазит је, попут Мурата, заокупљен хоризонталом, освајачким летом „исламске стреле“, „докле се чује последње црквено звоно, / па макар било изливано у облаку“. На том путу он призива и стварне, земаљске војсковође, и небеску пророкову војску, али та небеска војска, са архангелима, како их Бајазит види, не успоставља вертикалу већ прати хоризонтално, земаљско, освајачко кретање турске војске.

Насупрот Вуку и Бајазиту, Милош и Лазар слуте и својим животом и смрћу успостављају трансценденталну вертикалу. Милошева погибија претвара се у потврду тог уздицања. Када му Хамза предложи да пређе у ислам, он одговара: „Зар да спустим међ бундеве и свиње / мету коју смо данас на Косову / поставили горе у облаке?“¹⁰⁸ Хамзино порицање те вертикале¹⁰⁹ не може поколебати Обилићеву свест да својом крвљу уписује границу која ће трајати. Ову вертикалу од земаљског, телесног и крвавог, до небеског, нетелесног и светог, потврђује и Лазарева смрт. Бајазит се руга заробљеном кнезу: „Синоћ на престолу, а јутрос у медвеђој јами!“¹¹⁰, убеђен да Лазар не би кренуо путем борбе да је знао шта га чека. Лазар и суочен са смрћу бира исти пут, свестан, за разлику од Бајазита, да пањ може бити праг и да се с њега може уздићи у вишњу славу и милост. За Бајазита живот је само овоземаљски, телесни, материјални, за Лазара „и једна невидљива трунчица прашине“ у животу који се плаћа главом постаје вреднија од Бајазитове круне. Бајазит Косово види као крваво попрште коначног слома и погибије. Насупрот њему, Лазар копље са одсеченом Обилићевом главом види као осу света, везу земаљског и небеског: „Ова се глава не полаже у гроб, него у темељ! / Ова глава небу и земљи показује / коју смо мету и цену поставили!“¹¹¹

Најзад, контраст крвавих река и смрћу опхрване земље и светог Лазаревог тела, које плови на реци

¹⁰⁸ Исто, 111.

¹⁰⁹ После оног залетања у облаке, / Сад вам је место у земуницама!“ (Исто, 111).

¹¹⁰ Исто, 120–121.

¹¹¹ Исто, 121.

народа и у облаку тамјана „као да Лазара носе у облаку“, потврђује да је кнез мучеништвом досегао мету коју је поставио. Крај Симовићеве драме, за разлику од прве верзије, ипак, не доноси само апологију козовског мученика. Насупрот светом Лазаревом телу, остаје слика обогалоеног ратника и историјски ћорсокак пропадајуће државе и животна нужда сугестивно драмски сплетени у Велиславиној реплици: „Питам се ко је на Косову победио“. У тој општој изгубљености не помаже ни сурови прагматизам Рибарице, која јесте спремна да се прилагоди новом времену и новим господарима¹¹², али то не претвара њене две рибе у пређашње изобиље, па њој остаје да „гласно и бесно“ нуди непостојећу рибу сабрану с граница државе која одлази у пропаст.

Оваквим крајем, друга верзија драме *Бој на Косову* значајно се разликује од прве. Уместо Теофана и Макарија, који у првој верзији још једном отварају „поглед преко границе“, другу драму акцентује материјалистичка, саможива кратковидост Рибарице, која даље од своје тезге и динара не може да види. Симовић овим, вероватно, пре свега покушава да отклони оно што види као основни недостатак прве верзије своје драме: „Моја пијаца се све више смањивала, и нестајала у сенци дворова, Лазаревог и Вуковог.“¹¹³ Истовремено, драстично „штриховање“ прве верзије драме променило је однос драмског и лирског у корист драмског. Тако је, рецимо, у целини изостао Лазарев одговор Милици на питање шта на Косову треба да се брани, који прераста у лирски монолог самосталне поетске вредности, у коме се оцртава типична симовићевска поетска вертикала од „понора и мрака“, пуног гмизаваца и звери, до небеског озарења. Иостави ли се прва строфа, упућена Милици, преостале три граде песму високе самосталне вредности:

На столу хлеб, вино и јеванђеље,
а под столом стружу, гамизу, гребу,
рогови, зуби, канце, рачвасти језици,
бркови, репови, пипци, чекиње, шапе!¹¹⁴

¹¹² „Прима се акча! [...] Турски динар!“ (Исто, 132).

¹¹³ Исто, 140.

¹¹⁴ Љ. Симовић, *Бој на Косову*, 24.

Изостављањем ове песме несумњиво је окрњен лирски квалитет драме, али је, истовремено, постигнуто важно драмско сажимање. Иако мање поетски развијено, Лазар у другој верзији драме ову вертикалу најпотпуније сагледава и најјасније васпоставља на Косову, суочен са смрћу. Тиме Лазарева погибија постаје једно од најинтензивнијих драмских чворишта, можда управо зато што је избегнута дигресивност и особена редувантност прве верзије.

Што се пак тиче изостављања ликова слепог калуђера Теофана и живописца Макарија, који жртвује телесне очи да би досегао духовни увид у природу светог, оно такође снижава лирски патос драме, али, треба нагласити, не значи потпуно укидање мотива духовног, нетелесног вида. У другој верзији драме главни носилац тог увида у онострано постаје Лазар, чиме се његов лик издваја не само у односу на опоненте већ и у односу на следбенике. Сем тога, Лазарево сагледавање граница телесног и виђење преко њих, у другој верзији драме постаје у већој мери аутохтоно, мање последица могућег учења, а више властито светачко и мученичко прозирање, али и владарско сагледавање дубљег смисла историје. Лазар у првој верзији драме у извесном смислу понавља Теофанову визију, док је у другој верзији он тај који открива духовне димензије и смисао људског трајања.

Простор Косова у другој верзији Симовићеве драме мање се артикулише као лирски, филозофски, па и идеолошки концепт, а више постаје поприште, огледало и опредмећење драмских сукоба. Песник ни у другој верзији своје драме не укида лирски, филозофски, идеолошки смисао простора, али ипак јасно подређује његово обликовање грађењу и функционисању драмске радње. Сем тога, управо у просторном коду успоставља се сложен и поетски продуктиван дијалог са српском књижевном традицијом, у којој је Косово одавно прерасло границе конкретне просторне локализације и постало симбол оне „промјене“, која је „тако силно ударила у народ, да су готово све заборавили, што је било донде, па само оданде почели наново приповиједати и пјевати“.¹¹⁵

¹¹⁵ Вук Стефановић Караџић, „Предговор првој књизи *Народних српских пјесама*“, *Српске народне пјесме I*. Сабрана дела Вука Караџића.

Четири драме Љубомира Симовића снажно су обележиле не само историју српске драме већ и традицијски низ српске књижевности у целини. Симовић стваралачки преобликује традиционална веровања, представе, митеме и митове у модерна драмска дела актуелна у свом времену и сложено укореењена у књижевној и културној традицији. Све Симовићеве драме настају као жанровски загонетна и потенцијално синкретична дела, у којима се укрштају трагика, комика и апсурд. Вршна поетичност ових драма и њихова снажна веза са Симовићевим песничким делом, не укидају њихову сценичност. Писана у белом и римованом стиху и прози, са сугестивном мешавином језика ликова који се креће од истанчане лиричности, преко сочне народске фразе, до жаргона и политичког новоговора, ова дела покрећу битна питања о човековој судбини, о поствареној духовности модерног човека, о односу уметности и стварности и преломним чвориштима националне историје, не дајући и не желећи да дају дефинитивне и коначне одговоре.

Симовићев драмски првенац *Хасанагиница* (1974) настаје као изузетно успешна транспозиција усмене баладе, преобликоване са становишта искуства, сазнања и поимања пишевог времена. Задржавајући основни склоп догађаја усмене песме, Симовић успева да створи слојевиту, значењски и жанровски сложену и провокативну драму. Од сажетог сликања баладичног расапа породичног живота који нужно води трагичном крају, Симовићева драма постаје слојевита метафора о манипулацији као судбини модерног човека и промишљање о могућности отпора тој манипулацији.

Чудо у Шаргану (1975) бави се природом и смислом низа чудесних исцељења, па и васкрсења, која се дешавају или у току збивања драме, или су се одиграла давно пре времена у којем се она одвија. Суочавајући се са чудима Симовићевих јунаци испољавају изразито амбивалентан однос према вишој сили и откривају своју „постварену“, рудиментарну духовност. У „недобаченом“, маргинализованом свету градске периферије чуда се не дешавају да би омогућила

рацију. Приредио Владан Неђић, (Београд: Просвета, 1975), 569.

људима да спознају и признају Бога и исцеле душу. За разлику од тога, Просјакова чуда у Симовићевој драми, са становишта оних на којима се врше, немају карактер позитивне теофаније. Преузимајући устројство, али не и духовну заокупљеност усменог предања о чудесном излечењу песник обликује и изриче своје становиште о животу као трошењу, осипању и патњи као једином путу до осмишљења људске егзистенције. Усређитељски пројекти који ту патњу поричу и укидају, постају извор обесмишљења и обезвређења и живота и човека.

Основна тема *Путујућег позоришта Шопаловић* (1985) јесте судбина и смисао позоришта у злим временима, преиспитивање позиције уметника и моћи и немоћи театра. Трагикомично страдање путујућег позоришта Шопаловић у ратном Ужицу, постаје нека врста пројективног теста за све с којима се они сусрећу. Живот се у Симовићевој драми „послужио и поиграо“ путујућим глумцима, дајући им нетражене улоге спасилаца, али и они су се поиграли животом. Глумећи, Софија је ољудила звер, а Филип спасао „већ мртвог човека“. Обоје су ван сцене доживели свој глумачки тријумф, постижући крајњу убедљивост позоришта и бришући границу сцене и гледалишта. Стварност убија, сакати, разара, али позориште и даље остаје њена идеална парадигма, неумољиво и осмишљавајуће огледало.

Непосредну релацију с националним усменим предањем има и четврта Симовићева драма *Бој на Косову* (1989), једина која није сценски реализована. У овој драми рефлектује се усмена песма, у којој је Косово простор на коме се дели и земаљско и небеско царство, средњовековна књижевност, али и Његошева визија Косова. Ова драма снажно је актуелизовала и идеолошке сукобе властитог времена, унеколико губећи антрополошку универзалност осталих Симовићевих дела. Ипак, реч је о драми изузете поетске сугестивности, која у просторном коду успоставља сложен и поетски продуктиван дијалог са српском књижевном традицијом и Симовићевим песничким делом. Данас, с историјске дистанце која је замаглила оно што се 1989. могло чинити непосредном референцијалношћу у односу на стварност, Симовићев

Бој на Косову чини се провокативним и сценски изазовним текстом који се својим поетским и драмским квалитетима нуди неким будућим сценама.

Смрћу Љубомира Симовића српска драма је изгубила чудесног песника театра, једног од својих најсложенијих, најпровокативнијих и најактуелнијих твораца.

СКРАЋЕНИЦЕ

Јован: „Свето јеванђеље по Јовану“. *Свето писмо старога и новог завјета. Стари завјет* превео Ђура Даничић. *Нови завјет* превео Вук Стеф. Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1955.

Косово 1: Симовић, Љубомир (1989). *Бој на Косову*. Београд: СКЗ.

Косово 2: Симовић, Љубомир (2003). *Бој на Косову. Друга верзија*. Београд: Стубови културе.

Марко: „Свето јеванђеље по Марку“. *Свето писмо старога и новог завјета. Стари завјет* превео Ђура Даничић. *Нови завјет* превео Вук Стеф. Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1955.

Матеј: „Свето јеванђеље по Матеју“. *Свето писмо старога и новог завјета. Стари завјет* превео Ђура Даничић. *Нови завјет* превео Вук Стеф. Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1955.

СНП III: *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. *Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена*. Сабрана дела Вука Караџића. Књига шеста. Приредио Радован Самарџић. Београд: Просвета, 1988.

BL: *Biblijski leksikon*. Preveli Marijan Grgić, Josip Kolanović, Miljenko Žagar. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1972.

RKT, 594–595 – N. M. [Nada Milošević]. „Predanje“. RKT – *Rečnik književnih termina*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 1985.

RS – *Religije svijeta. Enciklopedijski priručnik*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Grafički zavod Hrvatske, 1991.

ЛИТЕРАТУРА

- Беновска-Събкова, Милена. *Змејат в българския фолклор*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1992.
- Бесара, Драгана. „Највећи Творчев дар: Чудо у Шаргану Љубомира Симовића“. У *Чудо у словенским културама*, уредник Дејан Ајдачић, 320–328. Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе, Нови Сад: Апис, 2000.
- Булгаков, Сергеј. *О евангелским чудима*. Београд: Логос, 1996.
- Врбавац, Јасмина. *Мит у драмама Љубомира Симовића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине. 2005.
- Вукићевић, Драгана Б. „Скривени наративи“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* Књ. 63, Св. 2 (2015): 505–519.
- Ђорђевић, Тихомир Р. *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Београд: Народна библиотека Србије, Гоњи Милановац: Дечје новине, 1989.
- Елијаде, Мирча. *Свето и профано*. Београд: Примафилба. 1998.
- Иванов, Вячеслав Всеволодович, Топоров, Владимир Николаевич. *Славјанские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)*. Москва: Издательство „Наука“, 1965.
- Иванов, Вячеслав Всеволодович, Топоров, Владимир Николаевич. *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва: Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики, Издательство „Наука“, 1974.
- Караџић, Вук Стефановић. „Предговор првој књизи *Народних српских пјесама*“. *Српске народне пјесме I*. Сабрана дела Вука Караџића. Београд: Просвета, 1975.
- Латковић, Видо. *Народна књижевност I*. Београд: Научна књига, 1975.
- Љубинковић, Ненад. *Од Косовске битке до косовске легенде*. Нови Сад: Матица српска, 2018.
- Марјановић, Петар. *Српски драмски писци XX столећа*. Нови Сад: Матица српска, Академија уметности; Београд: Факултет драмских уметности, 1997.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000.
- Недић, Владан. *Вукови певачи*. Нови Сад: Матица српска, 1981.
- Петровић Његош, Петар. *Горски вијенац*. Критичко издање с коментаром. Приредио Никола Банашевић. Треће издање. Београд: Српска књижевна задруга, 1983.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Чудесно излечење као тема урбаног предања“. *Фолклор у Војводини*. Св. 6, (1992): 94–102.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Предање о чудесном излечењу и језик науке“. *Књижевна реч*, бр. 459. 25. април 1995.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Причања о животу и предање о чудесном излечењу у Чуду у Шаргану Љубомира Симовића“. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, год. XXXI, бр. 107–108, (1999): 45–53.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*. Нови Сад: Матица српска, 2002.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „‘Пошљедње вријеме’ и косовско предање код Старца Рашка и у Горском вијенцу“. *Његошев зборник Матице српске*, Бр. 2, (2014): 197–210.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Смехи и сузе у раљама историје*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2024.
- Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Ниш: Просвета, Београд: Балканолошки институт САНУ, 1996.
- Селенић, Слободан. „Савремена српска драма“. У *Антологија савремене српске драме*, VII–LXXXI. Београд: Српска књижевна задруга, 1977.
- Симовић, Љубомир. „Чудо у Шаргану“. У *Антологија савремене српске драме*, уредник Слободан Селенић, 493–645. Београд: Српска књижевна задруга, 1977.
- Симовић, Љубомир. *Хлеб и со*. Београд: СКЗ, БИГЗ,

- Просвета; Горњи Милановац: Дечје новине, 1991.
- Сремац, Стеван. „Путујуће друштво“. У *Изабрране приповетке*, 269–316. Београд: Југословенска књига, 1951.
 - Суваџић, Бошко. *Кључ од Косова*. Београд: Албатрос плус, 2021.
 - Толстој, Никита Иљич. *Језик словенске културе*. Ниш: Просвета, 1995.
 - Топоров, В. Н. „Гора“. *Мифы народов мира Энциклопедия*, 1, А–К, 311–315. Москва: Российская энциклопедия, 1994.
 - Топоров, В. Н. „Древо жизни“. *Мифы народов мира. Энциклопедия*, 1, А–К, 396–398. Москва: Российская энциклопедия, 1994.
 - Фрајнд, Марта. *Историја у драми – драма у историји: огледи о српској историјској драми*. Нови Сад: Прометеј, Стеријино позорје; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.
 - Христић, Јован. *Есеји о драми*. Београд: Српска књижевна задруга, 2006.
 - Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: Српска књижевна задруга, Српска академија наука, 1985.
 - Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М.А.М, 1994.
 - Шекспир, Вилјем. *Како вам драго. Комедија*. Београд: Српска књижевна задруга, 1938.
 - Вошковић Stulli, Маја. *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. Priredila Maја Vošković Stuli. Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost, 1975.
 - Вошковић Stulli, Маја. *Usmeno pjesništvo u obzoru književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984.
 - Вошковић Stulli, Маја. *Pjesme, priče, fantastika*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Zavod za istraživanje folklora, 1991.
 - Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed, 1979.
 - *Hasanaginica*. Prir. Alija Isaković. Sarajevo: Svjetlost, 1975.
 - Hristić, Jovan. „O drami 'Putujuće pozorište Šopalović' Ljubomira Simovića“. U Simović, Ljubomir. *Putujuće pozorište Šopalović*, 83–88. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1986.
 - Jovanov, Svetislav. *Lek, otrov ili kritika. Srpska drama i evropski kontekst: ogledi*. Novi Sad: Kulturni centar Vojvodine „Miloš Crnjanski“, 2024.
 - Jovanov, Svetislav. *Sporodna sredstva. Elementi dramske poetike*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2024.
 - Jolles, André. *Jednostavni oblici*. Zagreb: Ce Ka De, 1978.
 - Lič, Edmund. *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*. Beograd: Prosveta, 1983.
 - Maretić, Tomo. *Naša narodna epika*. Beograd: Nolit, 1966.
 - Marjanović, Petar. *Jugoslovenski dramski pisci XX veka*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 1985.
 - Marjanović, Petar. „'Putujuće pozorište Šopalović' Ljubomira Simovića – najbolje delo srpske dramske književnosti XX stoleća“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 3 (1999): 52–64.
 - Nedić, Vladan. „O nekim pitanjima Hasanaginice“. U *Hasanaginica*. Prir. Alija Isaković, 459–466 Sarajevo: Svjetlost, 1975.
 - Pavlović, Miodrag. *Obredno i govorno delo. Ogledi sa srpskim predanjem*. Beograd: Prosveta, Priština: Jedinstvo, 1986.
 - Pešić, Radmila, Milošević-Đorđević, Nada. *Narodna književnost*. Beograd: Vuk Karadžić, 1984.
 - Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana, Deliћ, Lidija. „Predanje o čudesnom izlečenju: Trideset godina kasnije“. *Narodna umjetnost. Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, vol. 60, no 2 (2023): 29–41.
 - Petre, Fran, Škreb, Zdenko. *Uvod u književnost*. Zagreb: Znanje, 1969.
 - Simović, Ljubomir. *Hasanaginica: drama u dva dela i osam slika*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1976.
 - Simović, Ljubomir. *Putujuće pozorište Šopalović*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1986.
 - Simović, Ljubomir. „Iz pisma Dejanu Mijaču“. U *Putujuće pozorište Šopalović*, 81–82. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1986.
 - Stamenković, Vladimir. „O Hasanaginici današnjoj ge-

neraciji". *Scena. Časopis za pozorišnu umetnost*, god. X, br. 6 (1974): 131–135.

- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad, 1987.
- Uspenski, Boris A. „Historia sub specie semioticae”. *Treći program*. Leto (1976): 476–485.

THE MARVELOUS POET OF THE THEATRE: LJUBOMIR SIMOVIĆ

Abstract: This paper examines Simović's plays *Hasanaginica*, *A Miracle in Šargan*, *The Traveling Theatre Šopalović*, and *The Battle of Kosovo* as canonical works that have shaped both the history of Serbian drama and the broader tradition of Serbian literature. By analyzing the central themes and meanings within each work, as

well as their relationship to literary (both oral and written) and cultural traditions, beliefs, and myth, the paper identifies a shared hallmark of Simović's dramatic writing: a multilayered richness of meaning, poetic suggestiveness, and a complex fusion of tradition and modernity. These qualities align his plays with the modern tragicomedy and the theatre of the absurd. The analysis also focuses on the elements of the fantastic and the marvelous—their narrative shaping, significance, roots in tradition, and Simović's unique resemanticization of traditional motifs.

Key words: transposition, dramatic language, manipulation, tragedy, humor, space, miracle, miracle-worker, boundary between stage and audience, play within a play, myth, legend.

ПОЗОРИШНА ЕСТЕТИКА И ПЕДАГОШКИ РАД ХУГА КЛАЈНА

Сажетак: Лекар, психијатар, наш први психоаналитичар Хуго Клајн, у историји српског позоришта заузима високо место у првом реду као редитељ, али његов ангажман у области позоришне теорије и праксе је био знатно шири и веома разноврстан. Аутор је либрета за оперу и драматизације романа, преводио је Шекспирова дела, објављивао позоришне критике... Изузетно је значајан и његов допринос развоју позоришне теорије и педагогије, нарочито у домену режије у којој примењује нове методе, ослањајући се на своја знања из неуропсихијатрије. Овде ће се разматрати његови естетички ставови које је предано преносио студентима током више од две деценије, о чему сведоче његови теоријски радови, уцбеници, интервјуи, али и сећања савременика.

Кључне речи: Хуго Клајн, позориште, позоришна режија, Народно позориште у Београду, Факултет драмских уметности.

УВОД

Уметници ретко остављају писане трагове о својим размишљањима, идејама, ставовима, принципима... Стога је пред историчарима и теоретичарима ликовних уметности, књижевности, музиколозима, филмолозима и театролозима увек тежак задатак одгонетнути их. Књижевна, ликовна, музичка дела изазивају одређене емоције код конзумента (читаоца, посматрача, слушаоца), али и код извођача (у случају музике) и нагоне их на размишљање, понекад остављају дубок траг, чак мењају њихов животни курс или фокус. А научницима – савременим и у деценијама, вековима који следе – пружају неисцрпну тему за проучавање, анализирање, закључивање. Ипак, свако тумачење уметничког дела је увек у одређеном степену субјективно, никад се са сигурношћу не може тврдити шта је уметник имао на уму током стварања одређеног дела.

Имајући у виду ефемерну природу позоришне уметности¹, театролози имају

¹ Овде се мисли на ефемерност самог уметничког дела, тј. позоришне представе, а не на утицај који

најтежи задатак, јер уметничко дело које треба да проучавају најчешће више не постоји, чак и кад је реч о представи која је још увек на репертоару, јер не постоје два идентична извођења (уосталом, „живе“ представе су предмет дневне критике, а врло ретко научног истраживања). Театролози су принуђени да се у истраживању одређених позоришних уметника, представа, жанрова, тема, феномена, праваца... ослањају на малобројне примарне театрографске изворе и неретко такође малобројне и тешко доступне секундарне: критике, редитељске (суфлерске и др.) књиге, фотографије, сценографске и костимографске скице, интервјуе, архивску документацију, преписке, сећања, у новије време аудио и видео снимке... Већ довољно немогућ посао додатно отежава чињеница да ни позориште ни уметници који у њему стварају, по својој природи, нису склони бризи за будућност: у театру се живи од премијере до премијере, од представе до представе, од турнеје до турнеје, од сезоне до сезоне. То је живот буран, напет, брз, пун више или мање нужних импровизација, сталних промена планова, пословичних материјалних и кадровских проблема... За сакупљање потенцијалне грађе за нека потоња изучавања најчешће нема времена, просторних и других могућности, нажалост ни интересовања.

Стога је права срећа кад за неким уметником остане довољно грађе за егзактно проучавање његових остварења, још је већа ако имамо на располагању доказе о његовој стваралачкој поетици из погледа савременика, а права је реткост ако нам уметник сам остави писана сведочанства о својим естетичким, па и етичким постулатима. Хуго Клајн је један од тих ретких позоришних стваралаца који су се за живота бавили и праксом, и теоријом, и критиком, и педагогијом. Поред бројних радова у дневној и стручној периодици од којих је неке објавио у збирци *Појаве и проблеми савременог позоришта* (1969), збирке критика *Живот двочасовни* (1957), аутор је и *Приручника за редитеље аматере* (1961), те вероватно најзначај-

оно може имати на учеснике и публику, а поготову не на саму позоришну уметност која траје вековима и чији су утицаји на појединце и друштво кроз историју несумњиви.

нијег дела – *Основни проблеми режије* (1951/1979), првог систематског дела о позоришној режији на нашем језику. Имајући у виду поменуто, као и чињеницу да су се позоришним деловањем Хуга Клајна бавили многи савремени и потоњи проучаваоци нашег театра, овај рад се заснива на изворима које нам је оставио сам уметник.

ИСТОРИЈСКЕ ПРЕМИСЕ

Позоришна режија у данашњем смислу речи је релативно млада појава – вековима је ту функцију обављао главни глумац, који је обично био и вођа (управитељ) трупе, а неретко и писац, сценограф, костимограф – у мери у којој су то околности захтевале и допуштале. Та пракса се усталила и у српском позоришту по његовом настанку². Глумци би научили текст, увелико се ослањајући на суфлера, а први глумац би на неколико проба покушао да с колегама-суиграчима договори и увежба основни мизансцен. У то време се пре могло говорити о *аранжирању* него о *режирању* представе.

Значајну прекретницу у овој пракси чини Милан Грол (1876–1952), који одмах по ступању на чело Народног позоришта 1909.³ започиње реорганизацију, по угледу на француске и немачке моделе које је упознао на својим студијским путовањима. Његовом заслугом су начињени Закон о Народном позоришту и Уредба (1911), а реформом ове куће обухватио је и преображај режије, као и побољшање техничких услова за извођење представа (декора, костима и сценске машинерије). Закон је пак предвидео да „’на

² На територији ондашње кнежевине прве позоришне представе изведене су 1835. у Крагујевцу, од 1841. уследило је више покушаја оснивања сталног театра у новој престоници, Београду, да би коначно било основано Народно позориште у Београду 1868. (са сталном зградом од 1869); на територији данашње Војводине која је била под влашћу Аустријског царства, Друштво за Српско народно позориште 1861. је формирало путујућу трупу са седиштем у Новом Саду, а која задуго неће добити сталну зграду.

³ Грол је био управник Народног позоришта у Београду у три наврата: 17. VII 1909 – 31. III 1910, 1. IX 1911 – 28. VII 1914. и 5. VIII 1919 – 28. II 1924.

место драматурга долази секретар, који је главни помагач управника у административним односима и референт за све уметничке послове,⁴ а уметнички рад на сцени је поверен редитељу, чиме је режија подигнута 'на висок степен самосталне уметности'⁴. Тако су се стекли услови да Грол већ 1. октобра 1911. именује за главног редитеља и директора позорнице Народног позоришта школованог редитеља, члана Уметничког позоришта из Москве Александра Ивановича Андрејева, који је на сцену донео модерне принципе позоришне режије, и да крајем исте године Милутина Чекића, тада писара Министарства просвете, упути на шест месеци позоришних студија у иностранству, после чега он постаје први указни редитељ по новом Закону о Народном позоришту⁵.

Нажалост, овај узлет позоришта а нарочито новог погледа на режију убрзо је прекинуо Први светски рат, да би по његовом завршетку уметници који су напуштали Совјетски Савез донели велике промене у наш театар. Осим најочигледнијих – оснивања оперског и балетског ансамбла и установљења њиховог сталног репертоара – драмски театар је доживео значајан преображај, за шта су најзаслужнији уметници некадашњег Московског художественог театра⁶. У домену режије, за наш театар је најзначајнији Јуриј Љвович Ракитин (1882–1952), за чији долазак у На-

⁴ Према: Зоран Т. Јовановић, *Позоришно дело Милана Грола*, (Нови Сад: Матица српска, 2011), 115.

⁵ Поводом овог догађаја, часопис „Звезда“, чији уредник је био Бранислав Нушић, у бр. 8 од 25. априла 1912. доноси чланак (Spectator, „О режији“) којим обавештава читаоце како се долазком Андрејева и Чекића „питање режије у нашем Позоришту приводи, мало по мало, крају“, те да управа заслужује сваку похвалу због брзине и избора личности. „Г. М. Чекић је већ одавно познат у позоришним круговима као 'позоришни човек'. Његова љубав према позоришту, његово опште образовање, које је нешто сасвим ново у послу ове врсте, појачано још специјалним студијама на страни, све је то стварало од њега једног кандидата без такмичара за овај положај, те се због свега тога с разлогом од њега може очекивати нова ера у српској режији.“

⁶ У периоду између 1920. и 1931. трупе састављене од бивших чланова МХТ-а су се током турнеја у неколико наврата задржале и у нашем главном граду. Већ прво гостовање, у зиму 1920/21, представља прави шок за Београђане који су се у Народном позоришту срели са сасвим новим приступом уметности глуме и режије.

родно позориште опет треба захвалити Гролу, који га је поставио за сталног редитеља већ 1. новембра 1920. Ракитин режира у нашем националном театру све до краја Другог светског рата. У прво време је здушно на нашу сцену преносио тековине МХТ-а и њихов на *Систему* Станиславског утемељен приступ сценском стваралаштву⁷. У последњим сезонама пред Други светски рат у овоме му помаже глумачки и редитељски пар Поликарп Павлов (1885–1974) и Вера Греч (1893–1974), обоје такође бивши чланови МХТ-а.

У то време Хуго Клајн, који је завршио медицину у Бечу, а потом специјализирао у Бечу, Минхену и Хамбургу, између осталог и код неуропсихијатра, нобеловца Јулијуса Вагнер-Јаурегга и оснивача психоанализе Зигмунда Фројда, радио је у струци најпре у болницама, а касније је отворио приватну праксу. Међутим, од ране младости заинтересован за литературу и друге области уметности, пре свега позориште и музику, активно је учествовао у животу београдских уметничких кругова. Међуратно позориште у главном граду је добро познавао, као редован посетилац, али и као – критичар. Приказе представа је углавном објављивао у левичарским часописима „Нова литература“⁸ и „Стожер“, и то под псеудонимом К. Л. Стојић⁹, како би заштитио своју лекарску праксу. Критике из овог периода које су имале среће да избегну ратно уништавање (уз написе настале после Другог светског рата) аутор је објавио у књизи *Живот двочасовни*¹⁰.

По завршетку Другог светског рата руководеће структуре долазе до закључка да лекара има довољно, а позоришту недостају кадрови и Клајну нуде место директора Дrame у Народном позоришту у Београду, а пошто је објаснио да се не осећа довољно

⁷ У каснијим годинама, као противник „литерарног театра“, под утицајем Мејерхољда почиње да негира традиционалне поставке и постаје заговорник гротескног, карикатуралног приказивања стварности.

⁸ Левичарски часопис Издавачке куће НОЛИТ Павла Бихаљија.

⁹ Стојић је било презиме једног његовог пријатеља, а Л. К. је изведено од презимена Клајн.

¹⁰ Хуго Клајн, *Живот двочасовни*, (Београд: НОЛИТ, 1957).

стручним за овај посао, постављају га на место редитеља-саветника (од децембра 1944)¹¹.

ЕСТЕТИЧКИ ПОСТУЛАТИ

Идејност

Три основна елемента позоришног чина су текст (драмско, књижевно дело), глумци (учесници представе) и публика. Клајн режију дефинише као деловање драмског дела посредством глумца на гледаоца, а у том процесу је најважнија *идеја*.

Иако је у Клајновој поетици један од основних принципа – не изневерити аутора, не изневерити драмски текст – то не значи да се редитељ мора слепо држати и сваке написане речи и сваке дидаскалије. Већ природа ове две уметности нужно намеће радикално транспоноване писане речи у деловање живих актера у реалном сценском простору, уз коришћење разноврсних визуелних и аудио ефеката. О овоме је често говорио и писао до краја живота:

Mislim da je režija prenošenje pisanog dela na scenu. Pre-neti jedno pisano delo na scenu onako kako je napisano – to je nemoguće. Tako a da ništa ne dodaju ili ne zostavljaju, bez ikakvih izmena, pismeni ljudi mogu da ga čitaju. Ali preneti pisano delo na scenu zahteva prevod kao neko delo pisano na tuđem jeziku. Bez tumača nemamo mogućnost da razumemo takvo delo.¹²

У позоришту је тај тумач редитељ, који ствара ново уметничко дело и оно мора имати своју идеју, која међутим не мора у потпуности да се поклапа са идејом драмског дела. Али Клајн инсистира да и та нова, редитељева идеја мора имати упориште у изворном делу, да може настати само извлачењем у први план неког аспекта драмског текста који је код аутора био у другом или трећем плану, а никако измишљајући нешто чега у делу нема или је чак супротно од пишчеве идеје. Као преводилац, редитељ не сме да изневери писца више него што је неопходно. Клајн је и „против безидејности, против забашуривања или из-

витоперавања идеје дела, па макар она долазила и од политички апсолутно непорочних ларпурлартиста“¹³.

С тим у вези је и Клајнова теза да је најбоља она представа у којој се редитељ најмање примећује; он је, дакле, против тзв. редитељског театра:

Ja mislim da je reditelj dužan da izbegne 'rediteljski teatar'. Nikad nisam želeo, niti dozvolio da glumac ima utisak da je moj teatar rediteljski. Nikad nisam hteo da glumcu namećem nešto, neko shvatanje njegove uloge, koncepciju predstave. [...] Najbolja dramska režija je ona gde se reditelj i njegovi pronalasci ne osećaju, gde nisu upadljivi.¹⁴

У контексту идејности, Клајн се изричито залаже за њену савременост. Сва „коначна“ уметничка дела (слика, скулптура, грађевина, књижевно, па и музичко дело), која преживе тест историје, остају непромењена кроз векове, и многа покољења имају могућност да их тумаче, доживљавају и прихватају на свој начин. Нису ретки случајеви појединих дела или читавих опуса неких уметника које је савремена публика одбацивала, негирала или игнорисала, да би тек деценијама касније постала популарна, чак и завредила епитет класичних. У ефемерној позоришној уметности, међутим, ствараоци морају да се обраћају конкретној, савременој, локалној публици и отуда је неопходно да „позоришна претстава својом идејом истиче оно што је извођачима, у њихово време и за њихову публику, најважније“¹⁵. Редитељ такође треба да утиче на савременог гледаоца „да i sam, gledajući predstavu, sagleda izvesna pitanja, da traga za bitnim odgovorima na društvena i životna pitanja“¹⁶.

Иако истиче неопходност да идеја представе разматра питања која се тичу савремене публике, Клајн устаје у одбрану класичних комада од насилног, неоснованог, недореченог осавремењивања које мења, скрнави, измешта или чак негира основну идеју оригинала: ако редитељу не одговара основна идеја дела, ако сматра да је она анахрона, незанимљива – нека режира неко друго дело.

¹³ Х. Клајн, *Живот двочасовни*, 26–27.

¹⁴ Н. Клајн, „Анализа режije...“, 26–30.

¹⁵ Х. Клајн, *Живот двочасовни*, 27.

¹⁶ Н. Клајн, „Анализа режije...“, 22.

¹¹ „Анализа режije – разговор с дром Хугом Клајном“; у: Radoslav Lazić, *Traktat o režiji*, (Zagreb: Cekade, 1987), 24.

¹² Н. Клајн, „Анализа режije...“, 21.

И управо чињеница да позоришна представа идеју комада може да прилагођава савременом посетиоцу, с једне стране омогућава свевременост појединим драмским делима, а с друге стране позориште чини живим и актуелним већ вековима.

Ангажованост

Клајнова убеђеност у неопходност сагледавања себе и друштва, самокритичност и критичност у циљу исправљања грешака и општег напретка, те вера у значајну улогу позоришта у том процесу, не допуштају му да прихвати театар као место забаве, он је одлучно за ангажовани театар: „*reditelj mora prevladati potrebe profanog teatra i ne sme se povinovati ukusu široke publike. [...] Reditelj je oduvek društvu postavljao životna pitanja. Njegov uticaj na gledaoca bio je i ostaje od bitne važnosti.*“¹⁷

Према сопственим казивањима, у млађим годинама је био аполитичан. У Великом рату је, као аустро-угарски војни обвезник, иако још несвршени студент медицине, постао батаљонски лекар и дружио се са интелектуалцима чији заједнички став је био – против рата и против сваке политике. Приликом сусрета с Мирославом Крлежом, 1919, књижевник му је рекао да је за образованог човека политичка индиферентност недопустива. Мало-помало, Клајн се заинтересовао за литературу марксистичке и социјалне тематике, усвојивши нова сазнања и мишљења, која пресудно утичу и на његово поимање позоришта.

Ова наклоност ка левичарском начину размишљања и комунистичком друштвеном уређењу веома је видна још у међуратном периоду, док се позориштем бави само „из гледалишта“ и као критичар нештедимце напада репертоарску политику тада јединог, Народног позоришта у Београду, због обиља иностраних комада о улепшаном животу грађанске класе и некавалитетних савремених домаћих дела писаних по узору на њих (преовладавали су сензационализам, квазифилозофирање, квазипоезија, омиљене теме су били скандали и афере које су управа Позоришта и део критике уздизали до парнаских висина). Клајн је изричито *против* таквих површних,

¹⁷ Isto, 23–24.

испразних комада чији је циљ да увесељавају публику, а за идејно напредна драмска дела којима у поставкама треба приступати аналитички и студиозно. Много касније Клајн се присећа тог времена:

... код нас основне смернице и репертоарске и персоналне и интерпретационе политике одређује министар унутрашњих дела поп Антон Коросец. Основни став напредне критике онога времена може се разумети само као саставни део борбе против режима, који се ушанчио, између осталог, и у позоришту. Отуда и оштрина те критике, која је нападала пре свега неуметнички репертоар, али и начин његовог извођења, срачунат да прикрије стварне друштвене супротности, па није штедела ни извођаче, редитеље и управе који су тај посао вршили [...] И опет се мора имати у виду да је то било време оштре идеолошке борбе, најпре у сопственим редовима, и редовима ‘сапутника’, затим за придобијање омладине и маса. [...] Задатак тадашње напредне критике био је најпре преоцењивање тих дела и тих величина, на начин који ће бити довољно јасан и одређен, а у исти мах и довољно увијен да би критика могла проћи кроз цензуру.¹⁸

Уз управу Народног позоришта његовом оштром перу, дакле, нису измакли ни редитељи, а ни глумци – због подржавања политике Куће да представама публику треба забављати.

После рата који је провео кријући се под лажним именом, у друштвеном уређењу за које се залагао, Клајн-лекар и Клајн-критичар прелази „са оне стране завесе“ и постаје Клајн-уметник, Клајн-редитељ. У професионални позоришни живот ступа у сезони 1944/45. када је ангажован као редитељ-саветник Народног позоришта у Београду. После неколико представа у чијим поставкама је учествовао као саветник или коредитељ, од 1947. делује као самостални редитељ¹⁹. Аналитичан (и психоаналитичан) до научности,

¹⁸ Х. Клајн, *Живот двочасовни*, 8–10.

¹⁹ О првим Клајновим сезонама у ангажману Народног позоришта не знамо много: већ децембра 1944. је учествовао у режији *Најезде* Л. Леонова коју је потписао Вјекослав Афрић (како је сам навео у биографији, у документу који се чува у персоналном досијеу – фонд Народног позоришта у Београду); следе три корежије – *Дођоше до града* Џ. Б. Пристлија (са Матом Милошевићем, 1945), *Господа Глембајев* М. Крлеже (са Драгољубом

увек (дискретно) ангажован, практичан, али у великој мери и теоретичан.

Крајем 1950-их он пише како не верује „у уметност ванвременску и ванпросторну, ваннародну и ванкласну“²⁰ и посматра питање идејности с политичких и социјалних становишта:

Било би, међутим, погрешно ту идејност, у којој је увек један веома значајан политички елемент, сводити на тај елемент. Она се не може изједначити ни са широм, моралном страном дела, иако се ни та страна не може искључити из идејности, као што се морал не може искључити ни из човечјег живота, који је живот у друштву, па ни из уметности, која тај живот изражава и одражава. Идејност се, најзад, не сме схватити ни као пропаганда, мада и идејност подразумева залагање за неку ствар...²¹

Клајн је дубоко уверен у велику моћ позоришта у којем се пред очима публике одвија својеврсни „животни експеримент“ у којем живи људи – глумци – представљају фиктивне али могуће хероје који делују у замишљеним али могућим околностима, чиме најдиректније и најсугестивније од свих уметника делују на савременике присутне у гледалишту. Наравно, Клајн зна да уметност није увек „прогресивна, хуманистичка и револуционарна“, али дозвољава да се уметничким назову и дела која имају „неистиниту“, погрешну идеју, јер уметност настаје из одређене човекове потребе, а људи су различити. Да би ово објаснио, он даје поређење с примерима из медицине, што иначе често чини: „и као што алкохоличари имају потребу за алкохолом (...) тако декадентне класе имају потребу за декадентном уметношћу“ и као што су одређене врсте дроге неопходне неизлечивим болесницима а за здраве особе опасан отров, тако су погрешне позоришне представе изузетно опасне²².

Гошићем, 1946) и *Непријатељи* М. Горког (са Радомиром Рашом Плаовићем, 1946). У формулару из персоналног досијеа, Клајн међу својим режијама наводи и Шекспировог *Отела*, али овде је заправо био сарадник, тј. саветник Мате Милошевића. Клајнова прва самостална режија била је *Шума* А. Н. Островског, чија премијера је изведена 30. октобра 1947.

²⁰ Х. Клајн, *Живот двочасовни*, 26.

²¹ Исто, 26–27.

²² Исто, 28.

Зато позоришна представа не сме да буде јалово прекраћивање дугог времена, шарена лажа ни успаванка. Позориште мора бити ангажовано, мора позивати на промену, мора веровати у могућност бољег и праведнијег живота и треба да, ненаметљиво, подучава како до тога досегнути.

Реализам

Клајн се, дакле, залаже за ангажовани театар, визионарски, али у првом реду – реалистичан.

Реализам је најизразитији принцип по којем Клајн формира своју стваралачку поетику.

Аналитичном и методичном Клајну, који није школовани позоришни стваралац и који по мишљењу неких савременика из страха од превласти форме над идејом понекад чак *денфугје* машту²³, одговарали су театар Станиславског и рад по његовом *Систему*, нарочито у погледу природне глуме која се изванредно уклапала у Клајново залагање за драмски театар у којем глумац „pred gledalištem, živi, preživljava, doživljava. Tu imamo stvarnog čoveka koji stvarno živi pred nama“²⁴, што је уједно основна разлика између позоришне и свих других уметности.

У том контексту, треба поменути и Клајнов став према супротном, Брехтовом театру и принципу глуме *цитирања, имитације, показивања*. Иако се залаже за поштовање писца у највећој могућој мери, и иако је и сам редитељ, Клајн сматра да од момента када се подигне завеса, ни писац ни редитељ више не смеју бити присутни: по дизању завесе почиње посебан живот који не трпи да се његови ствараоци мешају у његову даљу судбину. А Брехтов театар се директно супротставља оваквој природи позоришта. Његов глумац заправо „govori u ime vazda prisutnog autora“, од њега се тражи да „svedoči, da izlaže, slučaji, da optužuje i brani, da upravo bude ‘referent’ autorov“²⁵, а то све не припада позоришту. Такво напуштање драмског позоришта Клајн објашњава као Брехтову

²³ Станислав Бајић, „Клајнов позоришни свет“, *Политика*, 28. септембар 1974.

²⁴ Н. Клајн, „Analiza režije...“, 27.

²⁵ Hugo Klajn, *Pojave i problemi savremenog pozorišta*, (Novi Sad: Sterijino pozorje, 1969), 73–74.

потребу да искључи сваку врсту хипнотичког деловања у смислу презентовања и ширења истине (којој суштински теже и Брехт и Станиславски), као и сваки утицај на емоције који би могао замаглили рационално – што је последица лошег искуства с нацизмом. Насупрот овој недрамској, епској, приповедачкој концепцији театра стоји изразито позоришни и драмски стваралачки систем Станиславског, у којем глумац пред публиком мора „*proživeti jedan deo života jednog određenog čoveka* у једној одређеној ситуацији, и уколико савршенеје он то учини, утолито је савршенеје postignut cilj pozorišne umetnosti“²⁶.

У раду с глумцима, Клајн није био „редитељ-диктатор“, како се то у позоришту често каже. Полазећи од принципа да сарадницима не намеће насилно своје идеје, посебно не без објашњења, те да од њих никад не тражи да верују у нешто у шта пре свега сам не верује, он је представу креирао заједно с глумцима и осталим сарадницима: „Режиралући, принципијелно сам избегавао predavanja, a negovao sam razgovore i debate na probama.“²⁷ Иако у разговору с Радославом Лазићем пред крај живота (1977) каже да је чак и основну идеју и концепцију тражио заједно са сарадницима и глумцима²⁸, имајући у виду правила која наводи у свом уџбенику (о чему ће бити речи у поглављу о Клајновом педагошком раду), касније сâм признаје да је своја знања и способности из области психологије и психијатрије користио како би сараднике неприметно навео да његове идеје прихвате као своје и заједничке: „Dakako, ja sam se koristio svojim psihijatrijskim iskustvom, što je glumcima bilo veoma zanimljivo, nešto novo. Naročito sam se koristio svojim psihoanalitičkim iskustvom (...) Psihoanaliza je za mene bila određeno područje dejstva na ljude, što ima izvesne sličnosti s režijskom metodom“, на тај начин, глумци су били „primorani da razmišljaju, predlažu – imali su utisak da oni te svoje uloge režiraju“²⁹.

Да би сваки глумац постигао свој циљ – креирање

аутентичног, *фиктивног али могућег* лика који проживљава *фиктивне али могуће* ситуације у корелацији с другим ликовима, а у складу с главним циљем конкретне представе – он заједно с колегама и редитељем пролази кроз све фазе стварања представе, држећи се увек основне идеје, концепције и стила представе.

Клајн је свестан да је јединство стила још један од основних услова доброг уметничког дела, па инсистира на жанровској и стилској усклађености свих елемената представе. Стога и глума треба да буде реалистична. Она свакако одступа од *стварног* живота у мери у којој то нужно изискује природа позоришта, али публика је на те условности навикла и не смета јој да представу и глуму доживи као *природне*. И као што у представама повремено дозвољава *стилизацију* – када је оправдана и примењена с мером и укусом – и глума може у одређеној мери одступити од те природности и окренути се *стилизацији*, иако она „*uvek ima karakter nečeg neprirodnog, neke pravilnosti koja nije pravilnost prirodnog, organskog nastajanja i dešavanja*“³⁰ и стога она мора бити озбиљно оправдана и строго контролисана. Будући да се у пракси често појмови *стил* и *стилизација* мешају, Клајн их дефинише:

Nasuprot stilu, koji pokazuje kako su se način življenja, ponašanje i izražavanje, odevanje itd. prilagodili društveno uslovljenim okolnostima jedne sredine u određenom istorijskom razdoblju, stilizacija je svesna deformacija radi jedinstvenog spoljnog utiska proizvedenog dela.³¹

Треба свакако нагласити да Клајн под *реализмом* у глуми никако не мисли на *натурализам*, којем у уметности није место.

Однос према авангарди

Десетак година по завршетку Другог светског рата, а нарочито почетком 1960-их година, наш театар се убрзано мења. У репертоар улазе комади Брехта, Бекета, Јонеска... који изискују сасвим другачије сценске поставке. И Клајн 1969. објављује своја промишљања забележена у току претходне деценије,

³⁰ Н. Клајн, *Pojave i problemi...*, 87.

³¹ Исто, 85.

²⁶ Исто, 75.

²⁷ Н. Клајн, „Analiza režije...“, 23.

²⁸ Исто, 23.

²⁹ Исто, 26.

у књизи *Појаве и проблеми савременог позоришта*. Иако у предговору наводи да је полемичка форма која у делу превађа само начин да читаоцу понуди различите ставове о различитим темама, како би сам могао да одлучи који је за њега прихватљив, и иако се труди да тако и поступа – наслућује се да је сâм Клајн више на страни тзв. традиционалног театра. Његовом оптимизму, његовој вери у човека, у човечанство и у позориште не пријају мрачне *авангардне* приче о безнађу, о човеку затрпаном ђубретом, трајно изгубљеном у лавиринтима самоће и очаја. Један до два супротстављена саговорника у фиктивном одговору о савременом позоришту (писан 1960/61) ствараоцима замера:

... što se zadovoljavaju predstavama bez reči, likova i akcije, bez krvi i života, što dramu i dramsko zamenjuju neкаквим epsko-lirskim, narativno-meditativno-kontemplativnim antidramama i adramama, pričama (kao što je *Irakutska*) i dnevnicima (kao onaj *Ane Frank*), korespondencijama i autobiografijama, intelektualističkim naklapanjima o bespuću i beznađu, o besmislenosti i bezizglednosti ljudske sudbine, što im je amblem – kanta za đubre, a uzor savremenog – drama u kojoj se ništa ne dešava, u kojoj niko ništa neće i ništa ne čini, što...³²

И премда је по својој природи против дефетиста уопште, а посебно у позоришту, научнику и психијатру у њему је јасно да се, услед неизвесности опстанка у ери атомског наоружавања, људски род окреће промишљањима о смислу и бесмислу постојања. С једне стране се налази *тиранин*, а с друге *нејунак* (*антихерој*, *ахерој*), који ће својим егоцентризмом, својом неспремношћу судити и стварати историју „својом потребом за миром и сигурношћу по сваку цену, својом tugom i razumevanjem за све i svakoga, *podržati i tiranina dok je na vlasti*“³³. Клајн схвата да се ова проблематика природно наметнула у уметничком стварању.

Као један од основних разлога продора у културу и уметност, па и позоришну, појмова попут антидраме и антихероја или театра апсурда и театра парадокса, Клајн наводи недостатак вере: у процесу прелажења

³² Исто, 21.

³³ Исто, 53.

из религиозне у научну свест, изгубљену веру у божанство које одређује судбину човека није заменила вера у човека (у себе и друге појединце, ни у људски род уопште), у вредност и смисао живота... Али каква је то *авангарда* која не види смисао у човековом животу и не види будућност?

А решење за све ове недоумице је – љубав! „*Voleti znači ne biti, ne postojati, ne živeti samo za sebe, nego za drugoga i u drugome; prevazilaziti svoju individualnost, ali ne gubiti je; i ne krnjiti individualnost voljenog, nego je podržavati i razvijati (...)* gde je nezavisnost individue ugrožena, gde je ličnost sputana, tu nije po sredi ljubav.“³⁴

Публика

Клајн се у својим теоријским делима озбиљно бави и трећим основним чиниоцем позоришта – публиком. Позоришни уметнички чин постоји само у тренутку извођења пред живом, конкретном публиком, која је сваке вечери другачијег састава и другачијег расположења, и која стога има моћ да, мање или више, утиче на само уметничко дело, представу.

У поменутом разговору с Радославом Лазићем, Клајн се критички присећао својих младих редитељских дана и својих, под утицајем Фројда и психоанализе, погрешних ставова о потребама публике:

Tada sam osećao potrebu da gledaocima otkrijem celu istinu o njima. A gledaoci ne žele (...) da prihvate celu istinu o sebi i svetu. Psihoanaliza otvara oči. Istina je drugačija nego što je ljudi vide i čovek podvrgnut psihoanalizi mora da je sagleda celu. (...). Reditelj mora da utiče na ljude, da im otvara oči, da osvešćuje gledaoca celom celcatom istinom.³⁵

Иако редитељ никад не сме заборавити којој публици се обраћа, и иако мора имати у виду савремену, локалну публику већ приликом одабира основне идеје комада, Клајн не подржава театар који прави репертоар према жељама публике („*Reditelj ne sme da radi za kasu. To nije u skladu s etikom režije*“³⁶). Његова убеђеност у неопходност сагледавања себе и

³⁴ Исто, 42.

³⁵ Н. Клајн, „*Analiza režije...*“, 23–24.

³⁶ Исто, 24.

друштва, самокритичност и критичност у циљу исправљања грешака и општег напретка, те вера у значајну улогу позоришта у том процесу, не допуштају му да прихвати театар као место забаве где гледаоци гутају „spektakle kao što se gutaju ‘pilule sreće’, ti ‘trankvilajzeri’ čija se popularnost zasniva više na spoljnoj opremi i reklamama nego na njihovoj koristi za zdravlje potrošača“, као место на којем се „parodiraju i karikiraju ozbiljna umetnička dela kao prevaziđena“³⁷. Он тежи да публику васпитава и преобликује: „Predstava se daje da bi na gledaoca moglo da se deluje. Gledalac dolazi u pozorište da bi se na njega delovalo. On mora da doživi nešto.“³⁸

У духу самоуправног социјализма, Клајн се бави и питањима радничке класе као позоришне публике. Свестан проблема које одлазак у позориште овом делу потенцијалне публике причињава у финансијском смислу и у смислу утрошка времена, он се залаже за директну помоћ државе, док у циљу буђења суштинске културне потребе за позориштем помало улази у проблем „кокошка/јаје“: раднику је позориште неопходно да би усвојио обрасце понашања, стицао нова знања и културне навике најбржим начином, *огледном наставом*, али прво га треба навести да *дође* у позориште. Клајн мисли да је ту решење у већем броју савремених домаћих комада са проблемима и ликовима са којима радници могу да се поистовете, које могу да разумеју³⁹ – наравно, никако на штету уметничких квалитета појединих представа и целокупног репертоара. Јасно му је да ово није лако постићи, јер позориште мора да задовољава потребе постојеће публике, да прати савремене уметничке токове у свету, да тежи представама које ће бити представници наше културе на иностраним сценама и фестивалима... Али „Позориште је насушна потреба за наше раднике, за њихово културно уздизање, без чега се они неће моћи оспособити за велике задатке који се само с њима могу остварити“⁴⁰, те је неоп-

ходно да *освајање позоришта* од стране радника и њихово *културно уздизање* теку упоредо. Клајн овде предлаже кораке које је, рецимо, Народно позориште у Београду у великој мери применило почетком 1970-их година оснивањем Позоришне комуне: већи ангажман синдикалних организација, спровођење анкета, вођење евиденције ко, колико и зашто иде или не иде у позориште, које представе гледају или не гледају и зашто, предавања, упознавања са уметницима, одлазак уметника у радне организације, колективне посете позоришту... Пракса је доказала да су ове идеје биле у великој мери утопистичке.⁴¹

Иако није стваралац представе (и према Клајновом мишљењу и не треба да буде), публика је увек активни посматрач и својим реакцијама, или њиховим одсуством, знатно утиче на свако појединачно извођење представе, на мотивацију и стимулацију актера, тј. глумаца. Клајн је изричито против уклањања тзв. четвртог зида (буквално – архитектонски, као и редитељским, мизансценским решењима), односно против тих година све присутније тенденције мешања светова с две стране „рампе“. Он сматра да овакве редитељске концепције ремете саму суштину позоришта. Гледаоци живе *реалне* животе, у *реалном* времену и простору позоришног гледалишта; глумци живе *фиктивне* животе ликова, у *фиктивном* времену комада (и у смислу епохе и у смислу трајања радње која у реалном трајању представе од два сата може приказивати радњу која се збива у току више деценија, али и у току свега неколико минута) и *фиктивном* простору који на сцени дочаравају декор, светлосни и други ефекти. Уласком у гледалиште, публика прихвата ове условности и доживљава збивања на сцени као реална. Свако ремећење те позоришне илузије уласком глумаца у гледалиште (буквално, физички, или директним обраћањем публици), угрожава доживљај представе. С друге стране, свако мешање публике у добро увежбано и фиксирано сценско збивање је непредвидив фактор који може угрозити даљи ток представе.

³⁷ Hugo Klajn, *Pojave i problemi...*, 21.

³⁸ H. Klajn, „Analiza režije...“, 29.

³⁹ Текст у којем се бави овим питањем је настао 1958. (H. Klajn, *Pojave i problemi...*, 96–108).

⁴⁰ H. Klajn, „Analiza režije...“, 106.

⁴¹ Више о овоме: Јелица Стевановић, *Народно позориште у огледалу времена – Други део*, (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2022), 231–317 и 371–399.

Експериментално позориште

Овде треба скренути пажњу и на Клајнов став према експерименталном позоришту. Будући да је био вичан научном размишљању и раду, он не прихвата олако тај термин који је пракса усвојила: *позоришна представа* и *експеримент* су по својим природама веома различити. Једина заједничка тачка им је – продор у ново, неиспитано, са неизвесним исходом. Али у сфери уметности то значи смелу авантуру, без претпоставки и ограничења; у сфери науке, оглед подразумева унапред обављене припреме, анализе, добро постављену хипотезу и планиране поступке како доћи до коначног одговора, који је једино непознат. У позоришту је свака проба у неку руку експеримент, али дискутабилно је колико представа може бити експериментална. У науци – сваки резултат експериментисања је валидан, он или потврђује или оповргава хипотезу, те у том контексту не може бити неуспео. Свака представа је, међутим, усмерена ка успеху: ако је неуспела, публика не долази да је гледа, самим тим више нема ни представе.

Будући да Клајн тежи напретку, он подржава (о-правдане) промене и зато предлаже оснивање посебног експерименталног позоришта које не би имало уобичајен репертоар, већ би, по потреби, изводило по неколико фрагмента или само један из неке представе у смислу тражења нових позоришних израза. Најверсходнијим сматра експерименте који би у том позоришту могли да се изводе с публиком: исти комад сваки пут пред одабраном публиком одређеног профила (социјалног, демографског, образовног...); пред публиком унапред другачије припремљеном (најавом у штампи, уводним предавањем...); у различитим инсценијама (без декора, стилизовани костими и декор, костими и декор из епохе, са светлосним ефектима или без њих...); на архитектонски различитим позорницама (сцена-кутија, кружна сцена...). Ако се у ове варијације укључе и различити стилови глуме, могућности су неограничене. У оваквом театру уметницима би била неопходна стручна помоћ психолога „који владају методиком експерименталне психологије“, а будући да се „eksperimentisanjem zalazi u oblast nauke, eksperimentalnim pozorištem bi trebalo da

*rukovodi pozorišni čovek sa sklonostima i sposobnostima naučnika*⁴². Овде би свакако добро дошло повезивање с позоришном академијом. Само овако не би долазило до сукоба између потребе позоришта за истраживањима различитих аспеката сопственог деловања и ризика од нерентабилности у смислу уложених материјалних средстава, времена и енергије бројних учесника у стварању представе. Само на овај начин избегао би се сукоб непомирљивих природа оригиналног уметничког стваралаштва и научно вођеног експеримента.

Критика

Не треба заборавити још један, пратећи елемент позоришта – критику. Двоструко сопствено искуство, као субјекта (аутора критика) и као објекта (аутора кога критикују) омогућава Клајну свестрани приступ овом питању којим се у својим радовима често бави, из различитих аспеката⁴³.

Позоришна критика, изводећи закључке из животних експеримената позоришних, испитујући и утврђујући у ком правцу се развија позоришни живот, како га и у ком правцу развијају поједине претставе, усмеравајући га и сама, и сама је важан, неопходан саставни део тога друштвеног живљења и делања.⁴⁴

Савременој критици највише замера књижевни приступ: уместо да се баве представом као аутохтоним сценским уметничким делом, критичари (углавном потекли управо из области књижевности) држе се приказивања, анализирања и оцењивања драмског дела. Тако је лакше и сигурније, јер литерарни предлогак је трајна творевина, може се прочитати и пре и после гледања представе, могу се натенане формирати и проверавати сопствени ставови. О режији, сценографији, костимима, глумачким креацијама, физичким и говорним радњама, идеји, композицији и стилу представе, те утисцима које она оставља на гледаоца тешко је писати после само једног гледања.

⁴² Н. Клајн, *Pojave i problemi...*, 70.

⁴³ Х. Клајн, *Живот двочасовни*, 5–31; Н. Клајн, *Pojave i problemi...*, 113–154; Хуго Клајн, *Osnovni problemi režije*, (Београд: Универзитет уметности, 1995), 284–288.

⁴⁴ Х. Клајн, *Живот двочасовни*, 30.

За ово је, осим изузетне способности посматрања и опажања, неопходно специфично познавање позоришта и свих његових карактеристика. Осим тога, од критичара се обично захтева да пише практично одмах по изласку из гледалишта, и још да све наведено уклопи у обим и форму прописане од листа који га је ангажовао. У Клајново време (а нажалост ни данас ситуација није много боља), позоришна критика је углавном била новинска, дакле аутори су морали да пишу брзо, концизно, занимљиво. Поред већ наведених тешко премостивих препрека, од критичара се тражи и да буде објективан, што се у великој мери коси са природом човека.

А сваки критичар има велику одговорност, позоришни поготову. Док у осталим уметностима иза ствараоца чије поједино дело па чак и целокупни опус савремена критика не прихвата, увек остаје непромењено дело и могућност да га будућа покољења открију и признају, на позоришну представу и позоришне уметнике негативна критика може имати погубан утицај. На Западу су чести примери да представа у коју је уложено много материјалних средстава, времена и рада, одмах после премијере буде угашена услед лоше критике, без могућности да је време демантује. Код нас се то ређе дешава. Сетимо се само Нушића који је за живота добио свега једну позитивну критику и то пред смрт, од загребачког рецензента⁴⁵. Али критике, и позитивне и негативне, могу имати пресудан значај на осетљиву природу уметника, посебно млађих.

Поред претежно литерарне оријентације, на штету оне позоришне, Клајн савременим критичарима замера арбитрарност, ауторитарност (у недостатку ауторитативности), неаргументованост, неаналитичност, површност, субјективност, надменост, недостатак самокритичности... Свестан комплексности задатка позоришног критичара, Клајн од критичара, који мора поседовати стварно стручно знање, захтева да „добро запажа, да уме осетити, и расуђивати; да не

превиђа што је битно и не наседа јефтиним трикови-ма, да не поверује олако у истинитост где је посредни опсена; да има културе, и љубави за позориште; да је поштен и храбар, да се сме и замерити и супротставити ‘општем мишљењу’ када је уверен да оно грешити⁴⁶. И увек полазити од представе, а не од драмског текста, јер тако критичар избегава замку – да очекује представу какву је сам замислио.

Наша постојећа критика, импресионистичка, пресуђујућа, искључива, ауторитарна арбитража без аналитичности, углавном нема утицај на тзв. премијерску публику (неко ће можда упоредити своје утиске с критичаревим), има неистражен утицај на будућу и потенцијалну публику (Клајн мисли да би о овоме требало спровести истраживање) и нажалост не оставља квалитетно сведочанство потоњим истраживачима историје позоришта. А будући да се елементима представе бави ретко, недовољно, неаналитички... не користи ни уметницима. Зато се Клајн залаже за студозну аналитичку критику коју би требало објављивати у неком будућем стручном часопису⁴⁷.

Веома је занимљиво да је мислио како напади на критичаре који су се после рата запослили у позориштима (као он) или чак постали директори и управници, а наставили да пишу критике – нису оправдани. Био је уверен да њихова нова улога не утиче на њихову критичарску објективност. Стога је, после неколико година апстиненције, поново почео да пише критике, изузев за представе матичног Народног позоришта. Такође, треба поменути и да је сматрао како је крајњи циљ позоришне критике да обучи гледаоце да сами оцењују представе, до степена у којем ће критичари постати сувишни.

⁴⁵ О овоме више у: Јелица Стевановић, *Нушић и критика – На примеру „Госпође министарке“ у Народном позоришту у Београду*, (Библиотека „Нушићеви дани“, Центар за културу Смедерево, 2010).

⁴⁶ Х. Клајн, *Живот двочасовни*, 24.

⁴⁷ Текст у којем ово наводи је писан 1963, а објављен пет година касније уз напомену да је у међувремену покренут такав часопис, али у њему још увек нема оваквих критика (Н. Klajn, *Pojave i problemi...*, 125).

ПЕДАГОШКА ДЕЛАТНОСТ

Иако по много чему педагошки ангажман Хуга Клајна делује као природни наставак његових осталих позоришних делатности, треба имати у виду след догађаја. Као што је речено, после рата је добио *задатак* да дође у Народно позориште и да се бави режијом (од краја 1944), а непосредно потом добија још један задатак – да буде позоришни педагог. Најпре га је Народно позориште у Београду ангажовало да у тек основаном Драмском студију предаје глумцима психологију већ у децембру 1945!

Клајн одмах показује да је његов метод особен, неочекиван, изузетан. Он не предаје *ex cathedra*, већ води разговоре с полазницима, он заправо не држи лекције из опште психологије, не говори о њеном настанку, теоријама, заговорницима... већ подстиче студенте да причају о позоришту, о представи коју су гледали или коју спремају, о својим улогама или улогама колега. Креирао је часове примењене психологије, на којима су главну реч имали полазници – редитељи и глумци. Иако је био практично самоук редитељ, на самом почетку бављења сасвим новим, још непознатим му послом, нашао се у ситуацији да мора друге да подучава редитељском занату. Задатак невероватно тежак, комплексан. Међутим, поменути начин рада са студентима није био резултат педагошке немоћи и методолошког незнања. Напротив.

Три године касније, крајем 1948, по оснивању Академије за позоришну уметност⁴⁸, позван је за редовног професора психологије уметничког стварања, а убрзо потом и режије (1948–70). Међу његовим студентима су и каснији бардови позоришне режије Димитрије Ђурковић, Миленко Маричић, Радослав Златан Дорић, Боро Драшковић, Предраг Бајчетић, Арса Јовановић, Димитрије Јовановић, Славенко Салетовић, Слободанка Алексић...⁴⁹

Клајн је наставио свој јединствени метод рада са студентима, с којима је разговарао и то не само на

⁴⁸ Касније Академија за позориште, филм, радио и телевизију у Београду и најзад Факултет драмских уметности.

⁴⁹ Списак свих свршених студената проф. Клајна у: Ksenija Šukuljević, *Pozorišno stvaralaštvo Huga Klajna*, МПУС, 1977, 88.

предавањима већ у свакој прилици и на сваком месту – и на улици, у свом стану... Учио их је да мисле и нарочито није покушавао да их ствара према свом „калупу“:

Moji studenti su bili samostalne ličnosti, raznovrsne, svaki ima svoj način i mislim da sam uspeo da izbegnem ono što se javljalo kod drugih koji su režiju predavali; to, naime, da njihovi đaci liče na njih. Meni je uvek bilo važno: da moji đaci ne liče na mene. Svi se razlikuju. Svaki ima svoju samosvojnost i svoj način rada. Uzmite samo kao primer Boru Draškovića i Slobodanku Aleksić. On i ona nisu samo nešto drugo, nego nešto sasvim pedeseto. Boro Drašković je rekao ono sa čim sam se ja potpuno saglasio, to da reditelj treba da 'ubije' svoga učitelja! Mladi treba svoju ličnost da pokažu, da se oslobode uticaja svog učitelja. Mislim da je većina mojih đaka to postigla.⁵⁰

Непосредно по ступању на Академију, Клајн добија још један немогућ задатак – да напише „приручник“ за редитеље. И већ 1951. објављује књигу *Основни проблеми режије*⁵¹ у којој детаљно износи своју филозофију режије у драмском театру, свој, на Станиславском заснован, али оригиналан редитељски систем. То је уједно наш први систематски, научни, теоријски, методолошки рад о уметности режије, уџбеник који је и данас једини те врсте, и на Факултету драмских уметности још увек на водећем месту у списку обавезне литературе.

Pišući ovu knjigu hteo sam da se oslonim na moje lično iskustvo u oblasti dramske režije; a s druge strane, u vreme pisanja u nas je bio snažan uticaj Stanislavskog. Osnovna teza koju sam razvio u ovoj knjizi bilo je ispitivanje delovanja režije posredstvom glumca na gledaoca. Cilj mi je bio da istražim delovanje dela na gledaoca. Režija je delovanje dramskog dela posredstvom glumca na gledaoca.⁵²

Упориште у *Систему* Станиславског и у сопственом, кратком искуству било је логично, али и једино могуће. Такође логично, уџбеник је заснован и на напред описаним естетичким и етичким принципима

⁵⁰ Н. Клајн, „Анализа режије...“, 31.

⁵¹ Издавач „Рад“; друго издање 1979. (Универзитет уметности у Београду; уредник и аутор Предговора – Боро Драшковић, бивши студент Х. Клајна).

⁵² Н. Клајн, „Анализа режије...“, 31–32.

по којима је Клајн градио своју позоришну поетику – са циљем да будућим редитељима објасни основе „заната“, а остави простор за стваралачку слободу. По природи озбиљан, одговоран и методичан, током школовања добро упознат с методама научног истраживања, Хуго Клајн и овај задатак обавља беспрекорно.

Клајнов систем

Рад редитеља Клајн дели у три фазе: припремни рад (рад код куће), рад са глумцима (пробе) и композиција представе (завршне и генералне пробе) – како су и насловљена три главна поглавља Клајнове књиге *Основни проблеми режије*.

У току припрема најважнији редитељев задатак је да пажљиво прочита дело и забележи прве утиске, те да се с њим добро упозна и тачно одреди тему и основну идеју дела. Потом одлучује шта ће бити основна идеја новог уметничког дела – позоришне представе. Клајн овде скреће пажњу на чињенице о којима је раније било речи: да основна идеја комада и представе не морају бити идентичне, али не смеју бити ни различите ни супротне, да основна идеја представе мора бити савремена, *активна, конкретна и истинита*.

Аналогно, будући да свака улога има одређену функцију у представи, мора јој се тачно одредити основни задатак и установити однос између основног задатка и функције сваке улоге (пошто се фокусира на позоришну представу, а не на комад, Клајн говори о улогама, а не о ликовима). Овде се аутор задржава на различитим тумачењима ових појмова и њиховим применама у поетикама и теоријама неколико позоришних стваралаца новијег доба (Гогољ, Чехов, Горки, Станиславски...). Он даље објашњава да задатак (оно што лик *хоће*) и функција улоге (њен допринос основној идеји представе) могу бити супротни.

Однос акције и контраакције, радње и контрарадње који чине сценско збивање – дакле драмски сукоб – такође подлеже детаљном рашчлањавању и анализи. Клајн разматра врсте сукоба (између ликова, али и унутар појединог лика), а нарочито њихово рангирање по значају које је веома важно за реди-

теља; овде је неопходно дефинисати предмет сукоба, линије делања носилаца основне радње и основне противрадње, у односу на које се одређују места и осталим актерима.

Један од основних изазова за сваког редитеља представља анализа ликова, утврђивање њихових карактера, основних карактеристика (овде често сам писац даје кључ за откривање главне особине лика већ именом или надимком, као и неком дидаскалијом или речју, реченицом – лика о којем је реч или неког другог лика о њему), језгра улоге (које може бити и нека сасвим споредна особина лика – говорна мана, положај тела, карактеристичан покрет, физички изглед...), утврђивање осталих карактеристика лика, темперамент, лични ритам, па и читаву (написану али и претпостављену) биографију лика у представи (време и средина у којој живи, лична прошлост, садашњост и будућност, професија...).

Овде Клајново познавање психологије нарочито долази до изражаја:

... autor je već probrao i u delo uneo pretežno karakterističnije radnje, slično eksperimentatoru karakterologu, koji radi svojih naučnih ciljeva lice stavlja u takve uslove u kojima su slučajnosti maksimalno odstranjene (...) Od čovekovih sposobnosti zavisi šta on *može* uraditi, a od njegovih težnji šta *će* uraditi (...) čoveka bez temperamenta u naučnom smislu u stvari nema, kao što nema ni čoveka bez karaktera: to što nazivamo bezkarakternost samo je jedna određena vrsta ili crta karaktera. (...) Temperament ništa ne kazuje o sposobnostima i sklonostima ljudi, o tome šta oni mogu i šta *će* uraditi, već samo kojom *će* brzinom i jačinom reagovati. (...) Karakter je dakle nešto što čovek ne donosi već gotovo na svet; *karakter se izgrađuje, stvara, formira u toku života*.⁵³

По тачном одређивању свих елемената за изградњу појединачних ликова, фокус се преусмерава на њихове односе: између ликова на сцени, али често и на њихове односе према ликовима који се не појављују, као и сваког лика према самом себи. Најзад, одређују се места у комаду у којима се ти односи и на који начин мењају.

⁵³ Н. Клајн, *Основни проблеми режије*, 79–83.

У свим овим фазама, наравно, редитељ увек полази од основне идеје представе и увек све проверава у контексту те идеје.

Потом Клајн подучава како правилно анализирати драмски текст. Пре свега, када је и зашто неопходно кратити га; ту дели разлоге на економичност (време трајања представе, прилагођавање броју глумаца и техничким условима којима се располаже), сценичност (за разлику од књижевности, сцена захтева сажетост, темпо и ритам који држе тензију, јасноћу), прилагођавање основној идеји представе (овде Клајн мисли на ситна „штриховања“, а и не помишља на данас уобичајена дописивања, мењања, прекомпоновања, декомпоновања... комада⁵⁴).

Велику пажњу Клајн посвећује и *дељењу* драмског дела, које је произашло из, према неким сведочењима⁵⁵, искривљеног тумачењима Система Станиславског на, како се онда говорило, „парчад“ (Клајн их једноставно назива *одломцима*). Аутори комада обично и сами поделе своје дело на чинове, а често и на мање делове – *слике* или *појаве*, које се смењују при свакој промени броја актера на сцени. Али Клајн говори о другачијим поделама, које су органски условљене током радње, променама циљева, задатака и функција појединих делова заплета, сукоба... Полази се од основних делова дефинисаних још у антици: експозиција, заплет, расплет (уз повремене додатак пролога на почетку и епилога на крају), а затим се сваки од њих дели на ситније и још ситније. Да би се ово правилно учинило, неопходно је одредити *критичне тачке* у којима долази до неке значајне промене – у ситуацији, сукобу, односу, осећању, атмо-сфери, промени циља... до чега неретко долази усред слике, појаве, па чак и једне изговорене реченице. И редитељу и глумцима помаже ако се сваком одломку одреди назив, ако се сваком глумцу дефинише конкретан циљ,

⁵⁴ Треба поменути да и у оваквим ставовима Клајн није искључив: тако му, на пример, у сценској поставци Трифковићеве *Избирачице* коју 1960. у СНП потписују Боро Ханауска и Димитрије Ђурковић, не смета што су редитељи прекомпоновали комад, па му чак и додали неке ликове и реченице из других Трифковићевих дела и проширили место збивања, јер су све те интервенције биле у духу оригиналног дела (Н. Клајн, *Појаве и проблеми...*, 22–25).

⁵⁵ Mata Milošević, *Moja režija*, Novi Sad: Sterijino pozorje, 1982.

задатак у сваком одломку – што глумцу омогућава да се концентрише само на делање у том тренутку (овим се постиже да глумац, на пример, сваки пут буде изненађен нечим кад се то деси иако, наравно, добро зна шта ће се десити, или да у случају непредвиђених ексцеса реагује на најбољи начин, како би лик у тој ситуацији природно реаговао).

Deljenje, dakle, olakšava rad na savlađivanju celine, omogućuje vršenje konkretnih akcija mesto izigravanja nekih neodređenih postupaka, doživljava osećanja „uopšte“, omogućuje nepredviđenost i spontanost akcija i reagovanja i ispravno snalaženje u stvarnim nepredviđenostima. Naposletku, deljenje omogućuje odvajanje bitnog od slučajnog, važnog od sporednog. Kao što svaki odlomak ima svoju temu, svoje zbivanje, svoju funkciju, dinamiku, svoj tempo i ritam, svoju atmosferu, tako ima i svoju važnost. Ali o različitoj važnosti odlomaka može se govoriti tek posle završene analize, a deljenje je njen početak.⁵⁶

Први део уџбеника су, дакле, упутства будућим редитељима за сопствену припрему, за велики посао који редитељ обавља сам, читајући комад и формирајући будућу представу сопственим интелектом, маштом, креативношћу.

Други део је теоријски и практични приручник за конкретан рад са глумцима, који Клајн дели на: рад на говорним радњама, рад на мизансцену и рад на конкретним сценским радњама. Али на почетку овог поглавља професор своје и потоње студенте упознаје с неопходним делом процеса рада – поделом улога – у условима које диктирају тадашња институционална репертоарска позоришта у земљи. У то време редитељ од управе добија задатак да постави одређени комад, на располагању су му глумци из ансамбла⁵⁷, а и даље је доминантна оштра подела глумаца на фахове. Клајн саветује будуће колеге како да у оваквим усло-

⁵⁶ Н. Клајн, *Osnovni problemi režije*, 103.

⁵⁷ Последњих деценија и институционална позоришта са стално запосленим глумцима редитељима дају слободу избора не само комада већ и глумаца, па се врло често дешава да више од половине поделе чине глумци других позоришта, или у статусу тзв. слободних уметника.

вима дођу до најбољег резултата, наводи и објашњава правило да *нема малих улога*, појашњава предности и мане поделе улога у алтернацијама... Ту је и занимљив напис, „Улоге“ и „дело“, данас анахрон: у време када су комади који ће се припремати били ручно преписивани, глумци су добијали само преписе својих улога (последњу реченицу коју изговара партнер – *шлагворт* – и текст лика који тај глумац тумачи); ова пракса се у мањој или већој мери задржала и до Клајнових дана, те он будућим колегама тумачи зашто је неопходно да сваки глумац у подели има пред собом читав комад.

У наставку поглавља о раду са глумцима Клајн стрпљиво, методички, јасно и прецизно подучава будуће редитеље како практично водити извођаче кроз читав процес стварања лика, од првих читаћих проба до премијере – доследно се ослањајући на све изнесено у првом делу овог јединственог уџбеника. У првој фази рада, „за столом“, глумци испрва треба да читају текст у лично име, колегама који с њима седе у просторији позоришта у којој се одвијају читаће пробе. Постепено, сваки глумац појединачно своје говорне а касније, на мизансценским пробама, и физичке радње почиње све више да обавља онако како би то лик који тумачи чинио, у време и на месту у којима се одвија радња комада (или у које је смештена представа – ако је редитељ одступио од оригиналног дела), све док не дође до коначног јединства глумац-лик. Клајн овде образлаже све компоненте сложеног глумачког заната, технике, проблеме, потенцијалне „замке“ и како их избећи... Кад глумац има у виду основну карактеристику лика и кад је нашао језгро улоге:

из њега ће, вршењем конкретних сценских радњи, путем „покушаја и грешака“, спонтано и органски израсти тражени лик, који ће бити у исто време и сав саздан од глумца и ипак не сам глумац, него јединство глумац-лик. Само то јединство даје глумцу могућности да себе најискреније изрази, да се најмање претвара, да буде најсавршеније он сам када глуми. А само за такву глуму моћи ће и глумац и публика рећи да је то што се на сцени дешава „боље него у животу“ (...). Таква глума, изнутра, с дубоким преживљавањем, може да исцрпи као што исцрпљује тежак, страشان, потресан сан...⁵⁸

⁵⁸ Н. Klajn, *Osnovni problemi režije*, 185.

Последње поглавље се бави питањима композиције представе. После претходно описаних фаза у којима се редитељ (донекле и глумци) бавио рашчлањавањем и анализом књижевног, драмског дела, на ред долази склапање свих елемената у будуће ново, сценско уметничко дело – представу. Наравно, у пракси ове фазе и сегменти рада нису стриктно подељени, они се преклапају и прожимају, али Клајн их за потребе обучавања младих кадрова анализира засебно, како методологија налаже. Овде су, такође детаљно и сликовито, обрађени ритам и темпо представе, распоред и природа акцената, распоред и трајање пауза, сценски ефекти (звучни и светлосни), атмосфера и динамика представе, категоризација делова по важности и линија збивања (нарочито одређивање климакса и субклимакса), рад са статистима и масовне сцене, потом опрема представе (декор, костими, маска, светло). Овде Клајн говори о традиционалном позоришту и тзв. сцени-кутији, те се осврће и на проблем *четвртог зида*, тј. рампе (у то време се полако појављују редитељи који на разне начине укидају светлосну „завесу“ која дели осветљену сцену од замраченог гледалишта), заступајући став да „позоришну илузију“ не треба разбијати. У завршници компоновања представе редитељ проверава да ли су жанр и стил представе реализовани како је желео (овде професор уједно дефинише ове појмове и даје кратак историјски преглед појаве и развоја различитих уметничких праваца).

Најзад, Клајн се посвећује и трећем основном елементу позоришта – публици⁵⁹. Он говори о односу публике и сцене током историје позоришта, о саставу публике, те сложеном судејству публике и актера на сцени, током представе и по њеном завршетку. У складу са својим раније изнесеним естетичким принципима, Клајн на појаву тенденција „мешања“ простора за публику и глумце, као и успостављања директне комуникације глумца с публиком реагује залагањем за очување њихових стриктно раздвојених улога, где

⁵⁹ Прва два су текст и глумац.

глумци на сцени имају *активну* а публика у гледалишту (условно) *пасивну* улогу и образлаже овај свој став:

*stvaralački doprinos publike kao „pasivnog“ posmatrača ogroman je, i izopačavati ga i preinačavati u doprinos „aktivnih“ statista u masovnoj sceni znači ometati delovanje scenских zbivanja i upropašćavati predstavu.*⁶⁰

Али:

*Delovanje na publiku je najviši i jedini sigurni kriterijum za uspeh ili neuspeh predstave. Predstava koja ne deluje ne može biti dobra. No predstava koja je delovala ipak ne mora biti dobra: pitanje je kako je delovala.*⁶¹

На последњим страницама књиге, Клајн у основним цртама посвећује пажњу и позоришној критици, саветујући критичаре да буду добронамерни али аналитични, да своје ставове обавезно образложе и тиме буду корисни и глумцима и гледаоцима, а уметницима и публици – да критику приме критички. Он апелује на рецензенте да буду одговорни према уметницима, али још више према самој позоришној уметности.

Међу највеће квалитете књиге Хуга Клајна *Основни проблеми режије*, поред више пута истицане методичности, аналитичности, једноставности и приступачности језика и стила, свакако спада и обимна употреба адекватних примера (углавном из руске теорије и праксе, као и рада Народног позоришта у Београду) који и данашњем читаоцу умногоме олакшавају схватање и прихватање ове комплексне теме. Према наводима Станислава Бајића, који непосредно по објављивању констатује да појава домаћег дела о режији „значи читаву једну прекретницу“ – у књизи има око 80 примера⁶².

⁶⁰ Н. Клајн, *Osnovni problemi režije*, 279.

⁶¹ Исто, 281.

⁶² Станислав Бајић, „Основни проблеми режије од Хуга Клајна“, *Политика*, Београд, 27. октобар 1951.

Однос према студентима

Клајнови студенти увек су истицали специфичност рада са овим професором – како их је терао да размишљају, постављају питања, разговарају, да једни друге посматрају, критикују, испомажу, да се формирају у индивидуе, да свако у себи пробуди и продуби највеће квалитете, да оствари и премаши своје капацитете: „Као професор режије (...) Клајн је пре свега ударио темеље новом наставном приступу овом предмету, скоро строго научној, свестраној критичкој анализи драмског дела и позоришног чина.“⁶³ Са студентима је и током школовања и касније неговао присан однос, сараднички, патронски, увек се радо одазивајући позивима да погледа неку пробу или представу, припомогне по потреби, дâ савет или мишљење.

Био је: „Педагог који је на пут уметности извео опремљене знањем и одговорношћу шест генерација позоришних редитеља – њих 38 на броју – задужио је наше позориште, и не само позориште, темељније и дугорочније но што мислимо.“⁶⁴

Од неколико комплетно остварених професија и каријера – психијатар, редитељ, критичар, педагог – потоња је по некима била најзначајнија: „Хуго Клајн се понадао да ће у позоришној педагогији учинити највише и најдаље. Наде су се оствариле...“⁶⁵

Треба поменути и да Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду од 1983. студенту треће године режије с најбољом оценом из главног предмета додељује Награду „Хуго Клајн“.

Аматеризам

Клајн није заборавио ни на значајан сегмент позоришта којем је првих деценија социјализма посвећивана посебна пажња: 1961. он објављује *Приручник за аматере редитеље*⁶⁶, књижицу формата 13 x 17 цм,

⁶³ М(илосав) М(ирковић), „Студиозни аналитичар“ (На вест о смрти), *Борба*, Београд, 3. децембар 1981.

⁶⁴ Огњенка Милићевић, „Захвалност педагогу“ (Уз 85-годишњицу живота проф. др Хуга Клајна), *Борба*, Београд, 6. октобар 1979.

⁶⁵ Милосав Мирковић, „Художествена сећања“ (In memoriam: др Хуго Клајн), *НИН*, Београд, 13. децембар 1981.

⁶⁶ др Hugo Klajn, *Priručnik za amatere reditelje*, (Narodna knjiga, Beo-

у којој на око 150 страна даје неку врсту скраћеног, али и доста измењеног, за услове рада у аматерским трупaма прилагођеног свог десет година раније објављеног уџбеника за редитеље. Питањима позоришног аматеризма Клајн се бавио и раније; у збирку критика *Живот двочасовни* уврстио је и неке приказе аматерских представа, а о феномену и значају аматеризма пише и у уводнику овој збирци:

Проблеми професионализације и депрофесионализације наших аматера и дилетаната и данас су веома акутни и још нерешени, а они су за наш позоришни живот утолико значајнији што је улога аматеризма код нас друкчија и сложенија него у већини других земаља: код нас је то много више (...) упознавање људи, и извођача и гледалаца, који дотле нису много знали о позоришту, и са том уметношћу и са новим идејама и гледањем на живот и људе,⁶⁷

уз констатацију да је ово поље деловања у култури могло бити боље осмишљено и организовано.

У *Приручнику* он пише још једноставнијим језиком и начином него у *Основним проблемима режије*, наводи основне карактеристике аматерских позоришта, анализира најчешће грешке и даје упутства како их избећи, све поткрепљује примерима, наглашава педагошку улогу редитеља у раду са аматерима.

ЗАКЉУЧАК

Клајнов позоришни живот почиње у међуратном периоду, када је редовни посетилац, познавалац и званични критичар београдског театарског живота. Неочекивано, после Другог светског рата овај лекар постаје редитељ Народног позоришта у Београду и убрзо формира свој редитељски *систем*, који карактеришу: оданост писцу, тј. квалитетном драмском делу; значај основне идеје представе и усклађеност свих осталих елемената позоришног чина с њом; реализам (противи се стилизацији у драмском театру – она припада опери и нарочито балету – као и авангарди, експериментима, насилном осавремењивању

grad, 1961).

⁶⁷ Х. Клајн, *Живот двочасовни*, 12

које доводи до одступања од драмског текста, епском театру, укидању „четвртог зида“...); психолошка анализа ликова и њихових односа; јасно одређење жанра, форме и стила представе (при чему из бојазни да форма не надвлада идеју, понекад спутава сопствену машту); вера у живот и љубав (наспрам савременог истицања апсурда живота и света). У току проба глумце подстиче на размишљање, анализу ликова, односа и њихових развојних линија, са циљем постизања јединства глумац–лик. Током креирања представе увек има у виду конкретног савременог гледаоца, и етичко дејство представе на публику. Клајн дубоко верује у друштвену функцију позоришта, у његову улогу у мењању света; у време када је новом друштву било изузетно важно да докаже превласт реализма над модернизмом, његово уверење да је то прави пут у позоришној уметности било је добродошло.

Упркос научно и практично добро утемељеном познавању човекове природе и свих мрачних сила у људима и међу људима, вера овог психијатра и психоаналитичара у могућност у могућност промене појединца и човечанства је непољуљана, о чему сведочи и парафразирање наслова његове књиге *Шекспир и човештво*: „свака његова представа би могла, равноправно, носити поднаслов ‘Позориште и човештво’“.⁶⁸

Педагошки метод Хуга Клајна, у формалном и неформалном смислу, оставио је дубок траг на више нивоа: у области теорије режије (књига *Основни проблеми режије* била је први и до данас остала једини приручник и уџбеник ове врсте у нас; уједно, у њој је Клајн изложио свој *систем* режије), у области професуре (генерације његових студената су деценијама формирале домаћу позоришну естетику), у области практичног рада с редитељима (до краја живота се увек одазивао на позиве за помоћ и подршку млађим колегама) и с глумцима (током редитељског рада у позоришту, свака проба била је својеврстан школски час), у области позоришног аматеризма (поред настојања да ову врсту деловања популаризује, оставио је и својеврстан приручник редитељима који раде

⁶⁸ М. Мирковић, поменути напис.

са аматерима, а који је умногоме и данас актуелан). У педагошком деловању се руководио својим естетичким и етичким принципима, које је кроз разговоре и практичан рад преносио студентима неосетно, ненаметљиво, у настојању да креира самосталне, аутохтоне уметнике – у чему су му знање и искуство у области психологије, психијатрије и нарочито психолошке анализе веома помагали.

ЛИТЕРАТУРА

Извори и основна литература:

- Архива Народног позоришта у Београду
- Клајн, Хуго. *Живот двочасовни*. Београд: НОЛИТ, 1957.
- Klajn, Hugo. *Osnovni problemi režije*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1995.
- Klajn, Hugo. *Pojave i problemi savremenog pozorišta*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1969.
- Klajn, dr Hugo. *Priručnik za amatere reditelje*. Beograd: Narodna knjiga, 1961.
- Lazić, Radoslav. *Traktat o režiji*. Zagreb: Cekade, 1987.

Остала литература:

- Јовановић, Зоран Т. Позоришно дело Милана Грола. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Milošević, Mata. *Moja režija*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1982.
- Стевановић, Јелица. Народна позоришта у огледалу времена – Други део. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2022.
- Стевановић, Јелица. Нушић и критика – На примеру „Госпође министарке“ у Народном позоришту у Београду. Библиотека „Нушићеви дани“, Смедерево: Центар за културу, 2010.
- Šukuljević, Ksenija. *Pozorišno stvaralaštvo Huga Klajna*. Beograd: MPUS, 1977.

Периодика:

- Бајић, Станислав, „Клајнов позоришни свет“. Политика, 28. септембар 1974.
- Бајић, Станислав. „Основни проблеми режије од Хуга Клајна“. Политика, Београд, 27. октобар 1951.
- Милићевић, Огњенка. „Захвалност педагогу“ (Уз 85-годишњицу живота проф. др Хуга Клајна). Борба, Београд, 6. октобар 1979.
- М(ирковић), М(илосав). „Студиозни аналитичар“ (На вест о смрти), Борба, Београд, 3. децембар 1981.
- Мирковић, Милосав. „Художествена сећања“ (In memoriam: др Хуго Клајн). НИИ, Београд, 13. децембар 1981.
- Spectator. „О режији“. Звезда, 25. април 1912.

THEATRICAL AESTHETICS AND PEDAGOGICAL WORK OF HUGO KLEIN

Abstract: In the history of Serbian theater, Hugo Klein holds a prominent position primarily as a director. However, his engagement in the field of theatrical theory and practice was far broader and highly diverse. He was the author of opera librettos and novel dramatizations, a translator of Shakespeare's works, and a theater critic. Of particular importance is his contribution to the development of theatrical theory and pedagogy, especially in the domain of directing, where he applied innovative methods based on his knowledge of neuropsychiatry. This paper examines his aesthetic views, which he passionately conveyed to students over more than two decades, as evidenced by his theoretical works, textbooks, interviews, and the recollections of his contemporaries.

Keywords: Hugo Klein, theater, theatrical directing, National Theater in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts.

Марија Благојевић

ИСТОРИЈСКЕ ДРАМЕ О КАРАЂОРЂУ ИЗМЕЂУ МИТА И ИСТОРИЈЕ

(Кара-Ђорђе Душана Миленковића, Карађорђе Милоша Перовића,
Карађорђе Владислава Ст. Каћанског)

*Да, витеза сустопице трагически конач прати:
твојој глави би суђено за в'јенац се свој продати!*

(П. П. Његош, *Горски вијенац*, 14–15)

Сажетак: Рад се бави церемонијалним драмским обрадама Карађорђевог лика прве половине 20. века, у којима је до изражаја дошло конституисање Карађорђеове биографије у спреси историје и мита. Драмски писци су Вождову биографију преломили кроз различите окуларе и у том преламању конституисали *мит о хероју*, *мит о вођи* и *мит о смрти*.

Кључне речи: Карађорђе, Миленковић, Перовић, Каћански, церемонијал, историја, мит, владар, смрт.

Српска историографија о Ђорђу Петровићу прожета је елементима народне епике и усменог предања, што је условило да историја добије одлике предања, а јунак, сходно томе, митске карактеристике. Тиме је активиран низ елемената који су омогућили да историја сегментирано демонстрира мит, а да митски херој буде историјски ремитизован. Тиме је у први план истакнута Карађорђеова биографија. Претакање историје у мит и мита у историју полазиште је конституисања драмске окоснице у којој отац модерне Србије, заоденут митом, фигурира као горостас.

У зависности од епохе, историја бива сагледана кроз различите окуларе, што је условило да је посматрамо као легенду и/или глорификацију одређене личности и(ли) догађаја. Наведена два типа изнедрила су образац којим се у драмским остварењима експлицитно приказује отклон од устаљених или званичних

Марија Благојевић
blagojevicmarija3@gmail.com

Оригинални научни рад
Примљено: 27. 5. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.

виђења прошлости, који, у четвртном типу, бива тематизован као отклон исмевањем и изругивањем како би се демистификовала или изврнула слика догађаја и личности.¹ Наш истраживачки корпус чине драме *Кара-Ђорђе* Душана Миленковића (1904), *Карађорђе* Милоша Перовића (1907) и *Карађорђе* Владислава Ст. Каћанског (непозната година издања). Ове драмске обраде о вођи Првог српског устанка до Другог светског рата јесу историјске драме које у основној структури почивају на казивањима и предањима легендарно-историјске потке и имају митотворну функцију. Стога се могу означити термином „пропагандне историјске драме”.² Управо легенда и глорификација Карађорђевој историјској биографији подвргавају митској матрици у оној мери у којој је потребно да се одређени догађаји или личности структурирају, чиме и историја и мит као усмени облици добијају исти статус.³

Историјска драма се јавља у преломним историјским тренуцима, што показује и наведени истраживачки корпус драмских обрада прве половине 20. века, који представља апотеозу не само вођи Првог српског устанка већ и династичкој магнификацији. Мајским превратом Карађорђевој слици се глорификује (Миленковић), Перовићевом обрадом „преиспитује се митизација јунака који бежи”,⁴ док се у обради Владислава Ст. Каћанског Карађорђе недвосмислено „приказује као родоначелник југословенске идеје”.⁵

Веома мало дистанциране, без велике уметничке вредности, оне пружају јединствено виђење *историје* која се поставља као *централни јунак*. Кроз фрагментарне митске приче о рођењу, херојству и смрти, Карађорђевој слици се верификује.

Различити облици церемонијалне драме у глорификацији одређеног тренутка⁶ (Миленковић), односно одређеног тренутка који показује трагичност историје (Каћански, Перовић), јединствени су у тематском обликовању. Изградња Карађорђевог лика условила је *националну* церемонијалну драму у којој је у првом плану визуелни сценски ефекат. У њеном извођењу *време* има кључну улогу, јер је „целокупна временска шема ових драма усмерена на одређене историјске моменте који се перципирају као велике тачке преокрета. Историја у сваком тренутку показује померање од добрих ка лошим временима и обрнуто”.⁷ Таква временска шема условила је фрагментарну слику мита о јунаку⁸, у којој је доминантна кружна структура⁹. Истовремено, њихов профетски карактер омогућио је повезивање појединачних остварења у циклусе, „јер циклизација унутар циклуса условљава кретање од добрих ка лошим временима, односно, од хаоса ка обнови”.¹⁰ Временска шема и профетски карактер визуелно су условили црно-белу карактеризацију ликова, док је велики простор дат тачки гледишта негативних јунака. Уколико све ове карактеристике имамо у виду, церемонијална, од-

¹ Марта Фрајнд, „Типови измене историјске истине у историјској драми и политичком позоришту”, у *Књижевност и историја II*, (Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу: Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета, 1996), 228–229.

² Марта Фрајнд, *Историја и драма – драма у историји*, (Нови Сад – Београд: Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност, 1996), 66.

³ Herbert Lindenberger, *Historical Drama. The Relations of Literature and Reality*, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1975), 1–2.

⁴ Драгана Вукићевић, „Дворска књижевност”, у *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*. Књ. X, (2015): 85.

⁵ Драгана Антонијевић, *Карађорђе и Милош између историје и предања*, (Београд: Српски генеалогски центар, 2007), 197.

⁶ Драма је написана о стогодишњици Првог српског устанка, 1904, као успомена на изгинуле јунаке.

⁷ Herbert Lindenberger, *Historical Drama. The Relations of Literature and Reality*, 85.

⁸ Карађорђевој биографији креће фрагментарном линијом која успоставља *мит о рођењу јунака*, *мит о хероју ослободиоцу* и *мит о смрти*, да би писци у другој половини 20. века његов лик концентрисали на *лик жртве*, чији се импулс налази у Перовићевој „трагедији”.

⁹ Миленковић истиче кретање од лоших ка добрим временима, код Перовића, иако је описано само десет последњих дана, такође је кретање од лоших ка добрим временима, док је Каћански разуђенији представљањем двосмерног кретања.

¹⁰ Зорица Несторовић, *Велико доба, историја развитка драме у српској књижевности XVIII и XIX века*, (Београд: Klett, 2016), 267–268.

носно *пропагандна* драма има за циљ прослављање преломног тренутка у историји (појава Карађорђа) код Миленковића и Каћанског, док Перовић ремитизацијом преиспитује његове митске карактеристике.

Церемонијална историјска драма конституише фигуру владара, док је њен „државотворни“ облик прича о његовом успону и паду, те се фигура владара помера ка фигури жртве. Како је историјска драма део шире целине трагедије¹¹, она свакако у себи садржи трагичку компоненту. Међутим, кључна разлика између историјске драме и трагедије фигурира у приказивању приватног и јавног бића, јер трагедија приказује јунаково приватно биће, док историјска драма у први план истиче његово јавно биће¹². Концентрисани на „Радовањску трагедију“, драмски писци своја остварења сврставају у трагедије, иако оне то нису.

Одговор на питање *Ко је носилац драмске акције?*, као и питање *Ко страда?* истовремено је и одговор на питање о трагичком јунаку, као и на питање моралног или трагичког сагрешења¹³. У оквиру историјске драме можемо разликовати трагички поглед на свет (јунакови монолози, преиспитивање) и историјску драму с трагичким крајем, у којој Карађорђе не страда као приватно већ као јавно биће, док је његово приватно биће одолело горчини спознаје своје моралне кривице и било спремно за поновно конституисање свог јавног бића повратком у Србију 1817. године.

Перовић је, не с намером, као трагичког јунака одредио Вујицу Вулићевића, иницијатора Карађорђевог повратка, а онда и виновника његове смрти, због чега се у крупном плану кристализује Вујичина судбина. Жинестјеова схема простих троугаоних комада, чији је трећи пол смрт¹⁴, указује на Вујицу који у кључним тренуцима одређивања Карађорђевог судбине одређује сопствени *hybris* и постаје носилац целокупне драме. Карађорђево улога у Перовићевом

комаду композиционим устројством своди се на Вујичино средство на путу ка успону, да би се, инверзивним поступцима, средство окренуло против Вујице и постало његова трагичка кривица. У том смислу, веома је важна карактеризација Вујичиног лика као приватног бића дата преко других ликована. У Матијином виђењу, он је „вазда колебљив / И никада није раван себи сам. / Каткада кратак, каткад набусит, / Час страшан, часом прек и одлучан, / А потајно га жудња раздире / За славом и за славним именом, / Поводљив као дете, ласно га / Скренути с пута“¹⁵. Овакво виђење представља сижејну линију која прати јунаков усуд. Оног тренутка када дође до вербалног сукоба између Вујице и Карађорђе, односно до Вујичиног признања, Карађорђе, по законима епике, запада у вербалну кривицу и бива осуђен на страдање. Истовремено, Вујица по законима драматургије постаје носилац трагичке кривице. Овакво узглобљавање драмског механизма показатељ је да није неопходно да трагички јунак страда већ је довољно да се „човеку отима упориште, коначан циљ, што је у средишту свега, тако да се од тог тренутка тетур и није при себи“¹⁶. Стога, свесност јунака која затвара драму, „Вујица, тешко твоме помену“¹⁷, моменат је трагичке језе и уједно показатељ носиоца трагичке компоненте драмског тока.

Владислав Ст. Каћански свом *Карађорђу* такође приписује трагедију. Међутим, Карађорђево страдање креће се у дометима моралног сагрешења, иако је аутор тежио трагичкој компоненти увођењем психолошке мотивације у развоју Карађорђевог лика. Каћански у предговору експлицитно указује на изједначавање два појма – трагичког јунака и жртве¹⁸. Аутор је Карађорђево трагичку кривицу, актуализацијом унутарњег развоја јунака, покушао да прикаже сломом његовог приватног бића, као субјективну

¹¹ Марта Фрајнд, *Историја и драми – драма у историји*, 42.

¹² Исто, 45–46.

¹³ Зорица Несторовић, *Велико доба, историја развита драме у српској књижевности XVIII и XIX века*, 293.

¹⁴ Pol Žinestje, „Dramska geometrija“, u *Moderna teorija drame*, prir. M. Miočinović, (Beograd: Nolit, 1981), 134.

¹⁵ Милош Перовић, *Карађорђе*, (Сарајево: Исламска дионичка штампарија, 1907), 30.

¹⁶ Emil Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, (Beograd: Prosveta, 1978), 171.

¹⁷ Милош Перовић, *Карађорђе*, 220.

¹⁸ Владислав Ст. Каћански, *Карађорђе*, (Београд: Дом малолетника, б.г.), 3–4.

кривицу¹⁹ преломљену кроз историјски окулар. Изградња јунака одређена је борбом у датим историјским околностима које су га довеле на место војда. Његова унутрашња покретачка снага, оличена у фигури цина, није узрок Карађорђевог пада, јер његову појаву поново налазимо у Хотину. У том смислу, Карађорђево одлазак из земље није трагичко већ морално сагрешење и „почива на погрешном деловању упркос постојању могућности да се делује на начин томе супротан“²⁰ у датим историјским околностима. Драматизована су два пада јунака. Први пад је психолошки мотивисан и непосредно дат пред напуштање Србије 1813. Други је посредно представљен жртвовањем/страдањем у Радовањском лугу, и последица је јунаковог првог пада. Жртвени пад у драми има два контекста: (1) политички (не могу бити два господара, Милош Карађорђевог главом купује „мир“) и (2) ратнички (ратнику се глава одрубљује). У тренутку свога мученичког страдања, Карађорђе у својој пуној снази исказује спремност да заврши оно што је започето (1804). Многе драме о мученику везане су за последњи стадијум јунаковог припремања на подвиг.²¹ Зато се ниједна од ових драма не може назвати трагедијом. Касније драмске обраде Карађорђеве судбине оствариће за тип драме о мученику упечатљиве фигуре мученика, односно жртве с једне и фигуре узурпатора-крвника с друге стране.²²

Драме о Карађорђу групишу се око појма власти и представљају драматизације о успону (Миленковић, Каћански) и паду владара (Перовић, Каћански), и то паду који означава губитак моћи.²³ Перовић је старог

владара обликовао као средство новом владару, због чега Карађорђе страда као јавно биће, док је, с друге стране, Каћански пратио развој како приватног, тако и јавног бића свог главног јунака. Приватно биће свој пад доживљава 1813. године, а јавно биће обезглављивањем 1817. тако потврђујући први пад јунака. Из тог разлога, наш наведени корпус чине драмске повеснице о Карађорђевој јавној бићу, будући да јунак страда као јавно биће – он страда као вожд.

Настале драмском обрадом једног или више мотива устаничке поезије, или пак драматизацијом целовитих устаничких песама, наведена дела у центар постављају одређени епски модел, тачније одређену транспозицију „народне историје“ у драмски ток, не би ли се Карађорђево устаничка биографија надоместила. Законитостима епске поезије, Миленковић, Перовић и Каћански јунака радњи подређују, истичући у први план историју која покреће *сагу о јунаку*. Индикативно је у том смислу говорити о Карађорђевој јунаштво као матрици за конституисање митског лика који је требало уклопити у већ познате обрасце, због чега се ни у једној обради не може наћи Карађорђево целовита биографија.

Основни конструктивни принцип микро и макро плана све три драме схематски је – САН / ПРЕДОСЕЋАЊЕ / ПРЕДСКАЗАЊЕ / ПЛАН – ИСПУЊЕЊЕ, и на плану говора и на плану радње.²⁴ Ова схема код Миленковића потпомогнута је паралелним ситуацијама (српска и турска тачка гледишта, чиме се глорификује прелазак из лоших у боља времена). Код Перовића су, с друге стране, садашња времена представљена као „последња“, што је условило да се конструктивни принцип везује за појединачне сцене/чинове или поједине јунаке (нпр. Карађорђево предосећање сопственог пада). Поред тога, Перовић је структурни принцип ПРЕДОСЕЋАЊЕ – ИСПУЊЕЊЕ везао и за крвника и за жртву, тако што је за крвника везао предосећање несреће, док су за жртву присутни „небески“ знакови који се симболично понављају три пута. Каћански има разуђенији композициони модел, будући да је приказао свеобухватни животни пут јунака. Због тога је овом аутору

¹⁹ Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи*, (Београд: Чигоја, 2007), 84.

²⁰ Зорица Несторовић, *Велико доба, историја развика драме у српској књижевности XVIII и XIX века*, 297.

²¹ Herbert Lindenberger, *Historical Drama. The Relations of Literature and Reality*, 46.

²² Ове фигуре је у анализи прве српске драме *Смрт Уроша Петог Стефана Стефановића* издвојила и анализирао Зорица Несторовић, а та драма је на одређен начин матрица за потоње драматизације о Карађорђевој смрти.

²³ в. Зорица Несторовић, *Велико доба, историја развика драме у српској књижевности XVIII и XIX века*, 239.

²⁴ Miodrag Stanisavljević, *Epika i drama. Članci, Sabrana dela III*, (Београд: Res publica: Informatika, 2006), 50.

до трећег чина била неопходна драматизација устаничке епике, и самим тим обликовање Карађорђевог јавног бића, које 1813. достиже врхунац. Целокупни конструктивни принцип почива на схеми „вишечланог понављања“²⁵. Како су описана два пада јунака, та схема би била „A1 + A2 + ... B1 + A3 + A4 + ... B2“²⁶, што је у основи кретање од центрипеталне ка центрифугалној сили. У оквиру оба дела, јавља се појединачна схема „a-A“, чији се зачетак налази већ у предигри и изражен је калуђеровим обраћањем младом Карађорђу. Испуњење жеље/пророчанства започиње у првом чину драматизацијом народне епске песме „Почетак буне против дахија“. У оквиру ње јавља се нова схема „a-A“ реализована Аганлијиним сном и хоциним пророчанством, да би низом извештаја (Чокешина, Остружница, Мишар) започела реализација испуњења. Трећи чин је врхунац слободе и зачетак је преокрета у новонасталој ситуацији, да би у четвртном чину био представљен први пад јунака (пад Србије и Карађорђевог одлазак из земље), односно ситуација B1. Од тог тренутка, петим чином, реализује се нова ситуација у којој се јунак нашао, што је такође представљено схемом „a-A“ (a – Карађорђево предсказање о Обреновићу који одбија да напусти Србију, док би остварење у том систему био јунаков повратак из туђине у „незгодан час“). Таква антагонистичка ситуација „a-A“ између два господара ствара нову ситуацију у којој је неизбежно морао да дође други и коначни пад јунака, односно B2.

Кара-Ђорђе Душана Јов. Миленковића (1904) једина је драмска обрада у нашем истраживачком корпусу

²⁵ Станисављевић је у анализи конструкције сижеа у драми утврдио поступак вишечланог понављања карактеристичног за епску поезију. Опевање, типично за епску десетерачку поезију и приказивање у драми, има своје специфичне композиционе законе. У десетерачкој поезији народни певач се служи композиционим поступцима попут понављања и вишечланог градираног понављања с преокретом. Поступак вишечланог понављања с преокретом присутан је и у драмској архитектоници. Сви писци који су драматизовали наше епске песме врло радо се њим користе, јер његова механика омогућује доста једноставно постизање „узлазне“ линије у сцени. То је, исто тако, добар начин за постизање кулминације. В. Мiodrag Stanisavljević, *Epika i drama. Članci, Sabrana dela III*, 8, 52–53.

²⁶ Исто, 62.

су која не представља апотеозу ни јунаковом рођењу ни његовој смрти. Окосницу збивања чини преломни историјски тренутак (1804) у којем се Карађорђевог лик конституише као (1) одговор на дату историјску ситуацију, док (2) у историјску ситуацију улази митска слика о јунаку који је послат од Бога као косовски осветник. Треба имати у виду да су ове две паралелне слике зачетак Карађорђевог митског хероизације у следеће две драме. Принципи паралелизама у драмској структури у „непосредну и јасну везу доводе (1) прошлост и садашњост или (2) прошлост, садашњост и будућност“²⁷. Оваква пригодна класификација условила је паралелу Косово: Први српски устанак, или пак Косово: Први српски устанак: Друга пропаст царства српскога.

Почетак хајдуковања чини зачетак биографије, док је време које хајдуковој епској иницијацији претходи сижејно мртво време.²⁸ Успостављање историјске матрице започиње изласком јунака из планине, који, доказујући јунаштво²⁹, преломљено кроз казивања, успоставља сижејно мртво време као митско време које историјско време верификује. Хајдучка биографија се отуда показује као размеђа митске и историјске саге о јунаку. Карађорђево јунаштво опште је место у развоју биографије. Народна казивања Миленковићу су послужила да на сцену изведе *хајдука* који прераста у *осветника*. Стога, Заретово приповедање о непознатом јунаку у гори код Миленковића хајдучког је слоја и представља образац изградње Карађорђевог лика будућег „косовског осветника“. Док је Миленковић Карађорђево хајдучке атрибуте конституисао кроз усмена казивања, односно као одговор на турска насиља, дотле су код Каћанског хајдучки атрибуту присутни у предигри која објашњава јунаково одметништво у младости. Конституисање хајдучких атрибута прати низ исто-

²⁷ Зорица Несторовић, *Велико доба, историја развитка драме у српској књижевности XVIII и XIX века*, 285.

²⁸ Бошко Сувајић, „Хајдуци и ускоци у народној поезији“, у *Епске песме о хајдуцима и ускоцима*, прир. Б. Сувајић, (Београд: Гутенбергова галаксија, 2003), 35.

²⁹ Миодраг Матици, *Историја као предање*, (Београд: Рад: Културно-просветна заједница Србије, 1999), 153.

ријских чињеница³⁰ у којима се ишчитавају и слојеви народних предања. Драмски, Карађорђева хајдучка биографија само је наговештена, јер је писцима важније било конституисање целовите (митске) биографије јунака. Из тога разлога, на значају добијају митолошки слојеви који хајдучке атрибуте потискују у други план.

Лутања и преплети између хајдучке и историјске биографије у ове три драме заправо су створили три модела обреда епске иницијације јунака. Миленковић у драму уводи већ конституисаног хајдука, чувеног по свом јунаштву, те се обред иницијације везује за прелазак из хајдучије у историју. Односно добијањем титуле војда, јунак губи хајдучке елементе. Перовић Карађорђево хајдучке атрибуте изграђује према епском каталогу хајдука, што је у складу с јунаковим положајем у народној поезији. Хајдучки атрибут, најочљивији у обради Каћанског, представљени су хронолошки – наговештено одметање у хајдуке, драмски развијенији избор за војда, и – у драми најизраженији – окрутна казнена иницијација смрти.³¹

„Да би се у драмском облику оживела прича из прошлости народа, потребно је познавање и развијање низа драматуршких поступака чија успешност одређује да ли читалац/гледалац пред собом има драматизацију легенде и историје или уметничку драму одређеног жанра.“³² Разграничавање историје и мита, начин уплива једног облика у други, као и њиховог драмског моделовања, могућно је пратити у оквиру уобличавања два доминантна мита, *мита о хероју* и *мита о вођи*, и то тако што се *мит о хероју* деградира *митом о вођи*. Човек је биће које трага за смислом и у том трагању митологизацијом „указује на оно што је изван историје, што је у људском искуству безвремено, а тиме нам помаже да искорачимо из хаотичног тока случајних догађаја и да назремо само

срце стварности“.³³ Успостављање Карађорђевог легендарног лика свој зачетак налази управо у *миту о хероју*, и то *драматизацијом фрагментарних легендарних слојева, народних казивања* (приче о рођењу, оцеубиству, братоубиству и убиству), што фигурира повезивањем с претходном, косовском традицијом. Тиме, атрибут „косовског осветника“, као и паралела с Милошем Обилићем, врхуне у херојским слојевима Карађорђево личности. Предметне драматизације су отуда легендарна казивања у којима јунак захваљујући подвигу бива укључен у митску матрицу којом се конституише *мит о хероју* од рођења до смрти, и делимично успоставља *мит о вођи* (избор за војда, доношење Устава).

Митска биографија јунака подразумева чудесан/ изузетан живот од рођења до смрти који се посматра као потврда његове историјске изузетности. „Карађорђа народно предање није посебно прихватило“, али му је признало „улогу оснивача, градитеља или осведоченог корисника свега што је у стварном животу било с њим у вези: град, црква, дрво“.³⁴ Рођење и смрт доминирају творачким системом митизације и представљају матрицу која је условила транспозицију из историје у мит одређених сегмената Карађорђевог живота. У оквиру ова два основа иницијацијска прелаза можемо пратити неколико митова који мит о рођењу и смрти надограђују, употпуњују и у крајњој линији верификују.

Драматизације су јунака подвргле митизирању секвентно, по законима драмске структуре, узглобљавањем Карађорђевог митског лика у постојећу митску слику света. Свака драмска обрада истакла је одређени митски сегмент који је у складу са церемонијално-пропагандним функцијом. До изражаја су дошла два аспекта времена, при чему се „мит „’храни’ профаним временом, садашњошћу, историјом, која је основна

³³ Karen Armstrong, *Kratka istorija mita*, (Београд: Geopoetika, 2005), 15.

³⁴ Ненад Љубинковић, „Од историје до ‘народне историје’ – Карађорђево недовршен прелазак из живота у мит“, у *Карађорђе у епу и историји*, Зборник радова са научног скупа и поводом њега, прир. Н. Љубинковић, (Београд: Политика: Институт за књижевност: Стручна књига; Велика Плана: Скупштина општине, 1994), 75.

³⁰ в. Радослав Љушић, *Војда Карађорђе, биографија*, (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005), 79–80.

³¹ Бошко Сувајић, „Хајдучи и ускоци у народној поезији“, 21.

³² Зорица Несторовић, *Велико доба, историја развика драме у српској књижевности XVIII и XIX века*, 176.

подлога са које ће се одразити митска прича³⁵. Најављен од пророка, или послат од Бога, јунак постаје медијатор између митског и историјског света.

Можемо издвојити три основне линије које представљају извориште за конституисање мита о јунаку – божанску, чудесну и историјску. Божанска митотворна линија свој зачетак налази у параболи о косовском осветнику и носи хтонске атрибуте.³⁶ Чудесна митотворна линија заснива се на усменим казивањима о Карађорђевој необичној рођењу и великој снази. На крају, историјска линија не само да успоставља и верификује утемељену митску парадигму већ истовремено и представља пропаст другог царства српског одласком, а онда и убиством јунака. Фрагменти митске слике код Миленковића, Перовића и Каћанског мозаично конституишу целовиту митску биографију јунака.

У оквиру ове три издвојене линије могуће је пратити неколико засебних митских слика – и то мит о рођењу јунака који је послат од Бога (Миленковић, Перовић) или је најављен од пророка (Каћански), затим мит о хероју³⁷ који успоставља мит о смрти.

Подстицај за митизацију Карађорђевој биографије „представља чуђење због појаве јунака, чији изузетни животни пут народ може да замисли само тако да је почео чудним детињством“³⁸ у овом случају, чудним рођењем. Оскудно историографско сазнање о Карађорђевој животу пре 1804. условило је да усменим казивањима о чуд(ес)ном рођењу започне митизација вође Првог српског устанка како би се верификовало његово херојство. Међутим, по уобличеној схеми у миту о рођењу јунака коју наводи Ото Ранк, Карађорђу недостају многе карактеристике, због

³⁵ Александра Ђајић, „Митско време и ентропија“, у *Мит, зборник радова*, (Нови Сад: Филозофски факултет, 1996), 37–38.

³⁶ в. Драгана Антонијевић, *Карађорђе и Милош, мит и политика*, (Београд: Српски генеалогски центар, 2007), 38.

³⁷ Аутори су на основу јунаковог херојства, а онда и смрти, успоставили Карађорђевој целовиту митску биографију, због чега се мит о смрти јавља као маркер који верификује јунаково рођење/посланство и подвиге, те се у Карађорђевој лику може наћи неколико типова хероја (Херкул, Ахил, Едип, титани).

³⁸ Ото Ранк, *Мит о рођењу јунака*, (Нови Сад: Академска књига, 2007), 100–101.

чега га је народна свест повезала на већ постојећи митски облик титулом „првог косовског осветника“, и тиме непосредно успоставила везу с Милошем Обилићем.

Прича о Карађорђевој чудесној рођењу конституисала се у народним причањима и веровањима како током његовог живота, тако и по његовој смрти. У причањима Петра Јокића, Јанићија Ђурића и Гаје Пантелића мит о рођењу јунака указује на божанску и чудесну линију³⁹, од којих је драматизацијом прва дошла до изражаја. У Миленковићевој верзији, божанско послање везује се за почетак одсудне битке, и директно се надовезује на косовску традицију, односно на „први пад царства српског“. Уметнута гусларска песма и у композиционом, и у мотивацијском смислу, најављује Карађорђа који постаје „од Србије глава“, а почетак Српске револуције маркиран је драматизацијом битке на Иванковцу 1805. Због тога је разговор Југ Богдана и Створитеља код Миленковића драматуршки постављен на најјачем месту. Узглобљавањем две традиције – косовске и устаничке – Карађорђе се интерпретира као „тело Обилићевог духа“, што је матрица која у себи носи будућу драматизацију мотива издаје, али и напоредност у смрти – оба јунака бивају обезглављена.

Перовићев *Карађорђе* прва је двадесетовековна драмска обрада која покрива само последњих десет дана Вождовог живота, у којој су садашња времена представљена као последња. Фрагменти мита о јунаку настављају се на Миленковићев мит о јунаку избавитељу. Повратак одбеглог хероја који тежи да уједини разједињено и успостави ред у неред, драматуршки преиспитује Карађорђево митске карактеристике, уводећи већ у првом чину последице његовог одласка. Драматизовање једног сегмента из Карађорђевој биографије, који има изузетан драмски потенцијал, у функцији је ремитизације. Стара и нова времена преламају се кроз непромењеног Војду и промењене ликове народа и кнежева. Стога је мит о рођењу јунака приказан из перспективе Турака.

³⁹ Митска матрица која прати божанску линију у тумачењу бива успостављена поновним рађањем не јунака већ слободне Србије.

Каћански предање о чудесном рођењу замењује пророчанством калуђера, путника намерника, које у себи крије, временски и симболички, дубоке митолошке слојеве.⁴⁰ Предигра је ситуирана у 1770. години, на Бадње вече када се „збивају чуда у природи, 'отвара се' загробни свет, долазе преци, итд."⁴¹ Народна митологија велику пажњу посветила је прецима, због чега појављивање калуђера као путника-намерника јесте јављање претка који прориче Карађорђевој судбину и истовремено најављује устаничку револуцију. Овако успостављена митска матрица, рођење јунака ситуира у рођење јунакове унутрашње снаге, на његову гигантсацију, којом се успоставља *мит о хероју*.⁴²

Мит о хероју Каћански конституише кроз три атрибута – *освету, крв и мач*, који обликују јунака гигантских особина, што је Каћански посебно разрадио јунаковим унутрашњим монолозима.⁴³ Мотив *освете* који му Каћански приписује у тесној је вези с ликом „косовског осветника“, што значи да освета није везана за јунаково приватно биће него за антониме ропства и слободе. Устројен као лик осветника, *мотив мача* фигурира као Карађорђев незаобилазни атри-

⁴⁰ Каћански је, за разлику од својих претходника, много разуме нији у митској слици о хероју. Матрица се помера на јунакову младост, због чега су у композиционој структури присутне предигра и апотеоза које чине јединствено кружно обликовање митске структуре јунакове личности у којој је приказан успон и пад јунака.

⁴¹ *Словенска митологија, енциклопедијски речник*, (Београд: Zepher book world, 2001), 15.

⁴² Народно казивање пренебрегава Карађорђев први пребег у Аустроугарску и оцеубиство, што прати и Каћански. Братоубиство, као интернационални мотив, врло је значајно за успостављање биографије јунака, па Карађорђе убија Маринка, не као брат већ као господар Србије, Вожд, чиме је „законе грађанског поретка ставио испред закона крвног сродства“. (Радош Љушић, *Вожд Карађорђе, биографија*, (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005), 143). Међутим, Каћански, у циљу оправдања јунаковог поступка, братоубиство поставља анахронички.

⁴³ Уколико имамо у виду претходне обраде, онда је јасно да Каћански на већ формиран митски слој додаје атрибуте које митског јунака психологизују, а психолошка мотивација неминовно води ка приватном бићу јунака, што Каћански није успео до краја да разради, и самим тим напише трагедију.

бут. Он постаје јунаков епитет који га повезује с претходном, косовском традицијом, и самим тим доводи не само у везу с Милошем Обилићем већ и с Марком Краљевићем, Лазаром Хребељановићем и другима. Друго, експлицитно је указивање на мач арханђела Михаила у конституисању Карађорђевог осветничког лика, јер арханђел Михаило предводи небеску војску у борби, док Карађорђе предводи српски народ у борби за слободу. Као треће, треба имати у виду да је мач одлика сваког јунака, и да је он увек дар богова.⁴⁴ „Свети Аранђео одговара грчком Хермесу и германском Водану“⁴⁵, чиме и Карађорђев лик задобија одлике гиганта и полубога. *Мотив крви* у тесној је вези с мотивом освете, због чега га Каћански изграђује на Карађорђевог осветничког карактеру, док у савременим драмским обрадама мотив крви добија жртвене карактеристике.

Уско повезан с мотивом освете и мотивом мача јесте и *мотив цина*. Каћански конституише *сагу о јунаку гигантских размера* тесно повезану с мотивом осветника (највише истакнута код Каћанског, иако се она јавља и код Миленковића и код Перовића). Гиганти су „дивље племе рођено из земље, циновске снаге и величине блиско боговима, али смртно“.⁴⁶ Словенска митологија указује на општесловенску реч „див“ у значењу 'чудесан, необичан, чудан'⁴⁷. Настанак гигантата уско је повезан с мотивом освете, због чега се и Карађорђев лик као осветник предака јавља у свом пуном значењу. На тај начин, атрибут *освете, крви и мача* придодати јунаку гигантског порекла добијају функцију у конституисању Карађорђевог покретачке снаге у датом историјском тренутку.

С једне стране обновитељ и поновни ујединитељ, иако у функцији средства, у Перовићевој обради Карађорђе је у Вујичином, Обрадовом и Милошевом виђењу гигантских размера. За Вујицу је: „Снажан и

⁴⁴ Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, (Београд: СКЗ, 1987), 338, 461.

⁴⁵ Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, прир. В. Ђурић, (Београд: СКЗ, 1973), 154.

⁴⁶ Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, 95.

⁴⁷ *Словенска митологија, енциклопедијски речник*, 152–153.

моћан, необуздан и прек, / Нестрпљив наспрам воље ичије⁴⁸, за Обрада је „Ћутљив и мрачан, кад је са собом, / А кад дела пла'овит и прек⁴⁹, док је најкарактеристичнији Милошев ретроспективни поглед: „Зар јоште једна крв и један грех! / И чија крв сад? Боже! Његова, чијем се некад клањах имену / К'о цркви светој, и пред киме сам / Од узбуђења дрхт'о као клас, / Те и сад ми се чини горостас⁵⁰“.

Јављање унутрашњег цина/дива Каћански уско повезује с предстојећом борбом. С друге стране, Карађорђев гигантски лик пре свега је приказан у два импозантна јунакова појављивања након борби. Она су тако задобила секундарну функцију – предања о Карађорђевој неустрашивости. Каћански не приказује Карађорђа на сцени као Миленковић, штавише, Каћански психологизује јунака, његову нарастајућу снагу која жуди за слободом, да би њено осведочење прерасло у предање очевидаца о неустрашивом хероју. То значи да је Карађорђева митизација започела у току устанка како би се потврдила јунакова изабраност.

Јунак гигантског порекла предањима започетим у току Српске револуције конституише се као херој, за шта су у драми биле неопходне монолошке деонице у којима јунак себе сагледава као другог, што је условило дијалогизацију монолога који се објективизује у коментарима војника после боја. На тај начин Карађорђева фокализација прелази на другог и успоставља дијалог. Сходно томе, Мишарска битка представља тачку пресека од које почиње митотворство: „Ништа без њега! / *Око му огњено, ко муња сева.*“⁵¹ Међутим, померање ове паралеле с рођења на херојство Каћански је нашао у врхунцу гигантизације, док је истовремено до изражаја дошла митолошка паралела између змаја и аждаје. Рођен на Светог Георгија, Карађорђе представља континуитет у митској традицијској линији. У традицијском континуитету он се попут Милоша Обилића и Марка Краљевића бори

против але. Плаховитост, освета, борба, огњеност, брзина, немилосрдност, атрибуту су којим се Карађорђе истиче. У борби немили противник, Карађорђе је описан и као силни, страшни, а свакако и као црни, што је постало саставни део његовог имена. Уколико овом каталогу придодемо и атрибуте муње и грома, онда је Мишарском битком митизација јунака не само започета већ и завршена, како би на сцену ступио мит о смрти, чиме се змајевит јунак објективизује. Стога, Карађорђева аловитост, истакнута пре свега у борби против непријатеља, губи хтонске карактеристике.

Већина аутора фокусирала се превасходно на мит о смрти, који сабира читав живот јунака у једну тачку.⁵² Иако је радњу сместио у последњих десет дана Карађорђевог живота, Перовић је Карађорђе-вим повратком у земљу 1817. морао да ремитизује мит о рођењу⁵³ и мит о хероју, да би успоставио мит о смрти. *Мит о смрти* почива на преступима јунака (изневеравање заклетве), а пре свега на, у миту веома присутној, идеји освете (одмазде).⁵⁴ Карађорђев одлазак из земље оквалификован је у миту као преступ, због чега одметнику следи казна. У другој равни,

⁵² Не треба пренебрегнути Сарајлијину драму *Трагедија српског господара и војда Карађорђа*, која је посвећена времену после Карађорђевог убиства. Уобличену фигуру косца налазимо управо у Сарајлијиној драми. „Симболичка значења радње кошења и фигуре косца указују на скору смрт јунака“, како је увидела Зорица Несторовић, јер косидба представља смрт. „Косац је Смрт, обично приказан са косом“, пише Купер, при чему јунак предсказује сопствену смрт, за разлику од народних предсказања доминантних код Перовића. Фигуру косца употпуњује мотив пчеле која симболише „бесмртност, поновно рођење, ред чистоту и душу“, како указује Купер, и која се пред жртвену смрт повлачи у кошници. В. Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи*, 93; Džin K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, 72, 126.

⁵³ Занимљиво је да ниједна драмска обрада мит о рођењу јунака није засновала на јунаковом датуму рођења. Датум јунаковог рођења 3/14. новембра 1762. године, дакле на Светог Ђорђа зимског, по којем је и добио име, као да је наговестио да ће Ђорђевић живот бити мученички. Драмски писци су се, међутим, у успостављању мита о рођењу, фокусирали више, ако не и највише, на народна предања, па су ову паралелу свакако пренебрегли. С друге стране, такође не смемо губити из вида да је Карађорђе обезглављен на Св. арханђела Гаврила летњег (13. јула). В. Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи*, 93.

⁵⁴ Станко Пихлер, „Казна у миту и мит о казни“, у *Мит, зборник радова*, (Нови Сад: Филозофски факултет, 1996), 166.

⁴⁸ Милош Перовић, *Карађорђе*, 50.

⁴⁹ Исто, 55.

⁵⁰ Исто, 148.

⁵¹ Владислав Ст. Каћански, *Карађорђе*, 97.

одмаздом и повратком, Карађорђе доводи у питање власт и владање, чиме бива успостављен политички мит. Карађорђев целат Никола Новаковић присутан је у свим драмским обрадама, осим код Перовића, и увек је уско повезан с фигуром осветника, чија освета успоставља мит о казни. Стога, могућно је праћење две линије Карађорђевог страдања – јунак се кажњава због сопственог преступа и јунакова смрт представља се као освета.

Као кључни маркери мита о смрти јављају се Радовањски луг, кумо(убиство), оцеубиство, обезглављивање, секира, сан. Ситуирање Карађорђа у Радовањски луг има везе с положајем јунака и оним што ће уследити. Радовањски луг је: „Језиво место и хајдучки крај, / Увала пуста, шума столетна, / Храстови стари гране саплећу [...] Хладно и пусто и језовито. / У тој ували вечити је мир.“⁵⁵ А тренутак када Карађорђе предосећа мач изнад своје главе, Радовањска увала му се никада није указала: „Мрачна и страшна тако као сад.“⁵⁶ Поред језивости, Радовањски луг, као скровито место, има за циљ да Карађорђа сакрије, а скривање и осама изједначавају се са губитком моћи. Овакво осећање јунака у Радовањском лугу митолошке је природе, јер „Радовањски луг је свети луг словенског бога Радогоста, српског Радована и Радивоја. [...] На област бога мртвих, на доњи свет, указује и глагол 'радовати': 'тако ми земље која ме је дала и која ће ме радовати'. Радован је бог доњег света, бог гробар – деус сепултор“⁵⁷

Карађорђева самоћа је самоћа приватног бића (изневерили су га пријатељи и кумови), али и самоћа јавног бића (изневерен је као владар). Перовић је самим тим наговестио страдање двоструке природе – страдање јавног бића (вожда), као страдање јунака предодређеног за велика дела, и страдање кума, као приватног бића у Вујичиној свести. Каћански је, с друге стране, посебно истакао страдање горостаса, а апотеозом виле, Џина и арханђела Михаила, мит о

⁵⁵ Милош Перовић, *Карађорђе*, 189–190.

⁵⁶ Исто, 198.

⁵⁷ Драган Јацановић, „Митски елементи у лику Карађорђа“, у *Карађорђе у миту и епици*, прир. Ж. Андрејић, (Рача: Центар за митолошке студије Србије, 2001), 125.

хероју добио је своју целовитост.

Храстова шума, као место где јунак страда, у симболици и народној митологији означава снагу и заштиту, али и храброст⁵⁸, док је у српској народној митологији култ храста нарочито негован и поштован⁵⁹. У народној митологији пак хрст се везује за обитавање култа предака и за станиште змаја, чиме је завршена митотворна линија у изградњи Карађорђевог лика. Како је хрст и жртвено дрво у хришћанском веровању и обичајима, Карађорђево страдање, иако није наглашен празник на који страда, добија посебно значење.

Убиство јунака секиром ритуалног је карактера, док се у другој равни употреба секире везује за предање о Карађорђевој херојству (њего „неће олово“). Начин страдања такође је укорењен у традицију – Свети Јован Крститељ, Лазар Хребелјановић, Милош Обилић. Секира представља „соларни амблем богова неба“, везује се за жртву и мучеништво⁶⁰ и најексплицитнији је показатељ мученичког страдања Светог Јована Крститеља. С друге стране, народна митологија указује на мотив секире као на „заштитно и претеће средство против нечисте силе и болести“⁶¹, а „приликом ритуалних убистава секира преузима на себе све грехове“⁶². Време и начин убиства у складу су с Карађорђевићевим осветничким карактером.

Секира добија посебно значење уколико је повежемо с мотивом кумства. Кум „има необично видну улогу у домаћем култу“ и хтонског је карактера, „што се види из његове нераздвојне везе са Светим Јованом“⁶³, чији је амблем секира. Институција кумства не припада само Светом Јовану већ, како наводи Чајкановић, божанским кумом сматра се и Свети

⁵⁸ Džin K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, (Београд: Nolit, 2004), 51.

⁵⁹ Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. IV, прир. В. Ђурић, (Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партеном м.а.м, 1994), 206–208.

⁶⁰ Džin K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, 146.

⁶¹ *Словенска митологија, енциклопедијски речник*, 490.

⁶² Драган Јацановић, „Митски елементи у лику Карађорђа“, 127.

⁶³ Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, 81.

Аранђео⁶⁴. С обзиром на то да јунак превасходно страда од кумове руке, и то два пута, институција кумства посебно бива митологизована симболом крви. Свети Аранђео у народној митологији везује се пре свега за мотив смрти, тј. он је „српски душоварилац“ и „крвник“⁶⁵. На тај начин, мотив крви, који Каћански везује за Карађорђа, у тесној је вези с јунаковом митизацијом, превасходно с митом о смрти јунака. И док је однос Карађорђа, Милоша и Вујице⁶⁶ омеђен институцијом земаљског, бираног, кумства, однос Карађорђа и светитеља омеђен је божанским кумством, које је у директној вези с јунаковом божанском митотворном линијом. Како је Карађорђе омеђен двоструким кумством, фигура медијатора, посредника између неба и земље, постаје кључна.

Кумоубиство, посматрано у митолошком кључу, спада у најтеже грехове. Његова главна функција, заштита, смењује се издајом. Карађорђево страдање јесте страдање ратника/хероја⁶⁷ (умире с мачем на коленима).

Шта је Карађорђева судбина и зашто јунак страда? Судбина се јунаку вратила у виду целата иницирајући грех оцеубиства и братоубиства. С друге стране, разлоге за Карађорђево страдање налазимо у мотиву заклетве, преузетог из косовске традиције, а у оквиру којег можемо разликовати *заклетву отачаству* и *заклетву јунака* у којој се јавља и *заклетва јунаку*. Заклетва се појављује као Карађорђев, не толико прећутни, колико до сада неиспитан *hybris* о који се јунак огрешује, те прераста у јунакову кривицу. Иако драматуршки добро постављен, овај мотив није довољно развијен у церемонијалним драмама, те јунак не страда спрам своје кривице, већ спрам одређеног историјског тренутка.

⁶⁴ Исто, 163.

⁶⁵ Исто, 173

⁶⁶ Вујичина крсна слава је Свети Јован Крститељ, што још више продубљује њихов однос.

⁶⁷ У свим обрадама Карађорђева смрт представљена је као смрт ратника. Положај јунака у смрти ретроспективно указује на читав живот, а за Карађорђа је специфично да умире с мачем у руци у првом сну, због чега мит о хероју постаје доминантан у његовој биографији.

Заклетву Вожду драматуршки је уобличио Миленковић, и у његовој драми она је у функцији глорификације. Заклетву међу јунацима (хајдуцима), као и њен други облик, заклетву владару, драматуршки је обрадио Каћански. Заклетва међу јунацима (хајдуцима) бива прекршена 1813. године, а како преласком из хајдучког у устанички статус јунак скида са себе хајдучке елементе, онда ова заклетва нема посебни вид сагрешења. Међутим, јунак крши други део заклетве, и то тако што сломом Првог српског устанка земља поновно потпада под османлијску власт. Отуда она добија статус његове главне кривице. Друга врста заклетве везује се за Карађорђево заклетву отачаству 1817. године обраћену код Перовића. Она бива изневерена не кривицом јунака него приликама у којима је јунак изговара. На тај начин мотив заклетве постаје кључни сегмент у развоју Карађорђевог страдања. Иако они који се заклињу њега не изневеравају, он, коме је поднета заклетва, изневерава. Тим чином на себе навлачи кривицу за коју мора да плати, што је уједно и један од разлога што он страда као јавно, а не као приватно биће. Овако постављен мотив заклетве иницира казну.

Мотив заклетве, доминантан у миту о хероју, смењује мотив клетве/проклетства, доминантан у миту о смрти. Како су церемонијалне драме превасходно приказале страдање јунака, проклетство није дошло до изражаја (сем Вујичиног препознавања сопственог греха код Перовића). Историографија и легенда се преклапају, односно историографија добија легендарна тумачења.

Предсказања о смрти јунака код Перовића носе у себи митску конотацију. Драматуршки постављена одмах након изрицања Милошеве заповести, предсказања задобијају тријадну структуру – *небеско знамење, појава гаврана* и на крају *усмено пророчанство*, које верификује прва два. Небеско знамење одраз је Карађорђевог послања, дакле *божанског порекла о јунаку*. Појава гаврана/вране у народној митологији и симболици предсказује несрећу. Занимљива је чињеница да се гавран у симболици тумачи као „грех насупрот невиној души“⁶⁸, чиме се непо-

⁶⁸ Džin K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, 42.

средно најављује не само смрт од кумове руке већ се алудира и на мит о оцеубиству. Предсказања поткрепљује сеоски врач, Милан Тарабић: „Вид’о сам зором главу његову / У локви крви лежи на земљи“⁶⁹, чиме Карађорђева судбина дефинитивно бива одређена. Повлачење кнежева и пораз хајдука условили су да јунак остане сам. Каталожким низањем Карађорђе је припремљен, јер „Кад се почне снурат’ несрећа / Заустави се кад се засити.“⁷⁰ То засићење се налази у јунаковој смрти.

Анализа драмских остварења о вођи Првог српског устанка условила је да се његова биографија посматра у преплету историје и мита. Такав положај Карађорђа је поставио на размеђу ове две матрице у којима је доминантан Карађорђев горостасни лик ратника и господара. Историја је на сцену извела легендарног јунака чија се биографија, подвизима, подвргава митизацији. Фрагментарна митизација Карађорђеове биографије јунака је уклопила у већ постојећи митски образац, или му је приписала одређене атрибуте. Њиховим преплетом Карађорђеова појава јесте одговор на историјски тренутак који је митизацију условио, што значи да је она последица јунаковог херојства, којем бивају прикључени рођење, а онда и насилна смрт. Церемонијалне драме на сцени глорификују митског/легионарног јунака. Устројене пре свега као драме о Карађорђевој смрти, ове драмске обраде рационализују успостављену митску слику хероја спасиоца, и непосредно успостављају елементе ритуалне жртвене смрти. У том смислу, преплет историје и мита Карађорђа поставља на размеђу два света. И док му је историја донела титулу Војвода и оца модерне Србије, дотле му је истовремено, политичким разлозима, одузела живот, али не и митске карактеристике које су га у смрт и превеле. Историјско смакнуће владара претходно успостављену митску биографију верификује.

⁶⁹ Милош Перовић, *Карађорђе*, 154.

⁷⁰ Исто, 184.

ЛИТЕРАТУРА

Извори

- Каћански, Владислав Ст. *Карађорђе*. Београд: Дом малолетника, 19??.
- Миленковић, Душан Јов. *Кара-Ђорђе*. Београд: Штампарииа Савића и Комп, 1904.
- Перовић, Милош. *Карађорђе*. Сарајево: Исламска дионичка штампарија, 1907.

Секундарна литература

- Антонијевић, Драгана. *Карађорђе и Милош, мит и политика*. Београд: Српски генеалогски центар, 2007.
- Антонијевић, Драгана. *Карађорђе и Милош између историје и предања*. Београд: Српски генеалогски центар, 2007.
- Armstrong, Karen. *Kratka istorija mita*. Beograd: Geopoetika, 2005.
- Вукићевић, Драгана. „Дворска књижевност“. У *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, 77–95. Књ. X, (2015).
- Ђајић, Александра. „Митско време и ентропија“. У *Мит, зборник радова*, 37–40. Нови Сад: Филозофски факултет, 1996.
- Žinestje, Pol. „Dramska geometrija“. У *Moderna teorija drame*, prir. M. Miočinović, 118–151. Beograd: Nolit, 1981.
- Јацановић, Драган. „Митски елементи у лику Карађорђа“. У *Карађорђе у миту и епизи*, прир. Ж. Андријић, 119–127. Рача: Центар за мизолошке студије Србије, 2001.
- Kuper, Džin K. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Beograd: Nolit, 2004.
- Lindenberger, Herbert. *Historical Drama. The Relations of Literature and Reality*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1975.
- Љубинковић, Ненад. „Од историје до ‘народне историје’ – Карађорђево недовршен прелазак из живота у мит“. У *Карађорђе у епу и историји*, Зборник радова са научног скупа и поводом њега, прир. Н. Љубинковић, 57–78; 79–98. Београд: Политика : Институт за књижевност: Стручна књига; Велика Пла-

- на: Скупштина општине, 1994.
- Љушић, Радош. *Вожд Карађорђе, биографија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
 - Матицки, Миодраг. *Историја као предање*. Београд: Рад: Културно-просветна заједница Србије, 1999.
 - Несторовић, Зорица. *Богови, цареви и људи*. Београд: Чигоја, 2007.
 - Несторовић, Зорица. *Велико доба, историја развртка драме у српској књижевности XVIII и XIX века*. Београд: Klett, 2016.
 - Пихлер, Станко. „Казна у миту и мит о казни“. У *Мит, зборник радова*, 163–170. Нови Сад: Филозофски факултет, 1996.
 - Rank, Oto. *Mit o rođenju junaka*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2007.
 - *Словенска митологија, енциклопедијски речник*. Београд: Zeptr book world, 2001.
 - Срејовић, Д, Цермановић-Кузмановић, А. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: СКЗ, 1987.
 - Stanisavljević, Miodrag. *Epika i drama. Članci. Sabrana dela III*. Beograd: Res publica: Informatika, 2006.
 - Сувајцић, Бошко. „Хајдуци и ускоци у народној поезији“. У *Епске песме о хајдуцима и ускоцима*, прир. Б. Сувајцић, 5–57. Београд: Гутенбергова галаксија, 2003.
 - Фрајнд, Марта. „Типови измене историјске истине у историјској драми и политичком позоришту“. У *Књижевност и историја II*, 227–234. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу: Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета, 1996.
 - Фрајнд, Марта. *Историја и драми – драма у историји*. Нови Сад – Београд: Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност, 1996.
 - Чајкановић, Веселин. *Мит и религија у Срба*, прир. В. Ђурић. Београд: СКЗ, 1973.
 - Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. САБРАНА ДЕЛА ИЗ СРПСКЕ РЕЛИГИЈЕ И МИТОЛОГИЈЕ, књ. IV, прир. В. Ђурић, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партеном м.а.м, 1994.
 - Štajger, Emil. *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Beograd: Prosveta, 1978.

HISTORICAL DRAMAS ABOUT KARADORĐE BETWEEN MYTH AND HISTORY

(Kara-Đorđe by Dušan Milenković, Karađorđe by Miloš Perović, Karađorđe by Vladislav St. Kačanski)

Summary: This work examines the ceremonial dramatic presentation of Karađorđe's early twentieth-century life, highlighting the construction of his biography at the intersection of history and myth. The playwrights intricately fractured Vožd's biography through various occult themes, and this interplay creates a myth of the hero, myth of the leader, and a myth of death.

Key words: Karađorđe, Milenković, Perović, Kačanski, ceremonial, history, myth, ruler, death.

Весна Црепуљаревић

ЈЕЗИК У ДРАМАМА МИЛЕНЕ МАРКОВИЋ

Сажетак: У раду се сагледавају различити аспекти употребе језика у десет досад написаних драма Милене Марковић, од општених карактеристика, преко посебне анализе дијалога, монолога и дидаскалија, уз посебну пажњу посвећену сонговима. Овим се, кроз овај драмски елемент, откривају јединствена поетика Милене Марковић и снага и аутентичност њеног драмског стваралаштва које се крију управо у језику.

Кључне речи: драмски језик, сонг, дијалог, монолог, дидаскалије, хор, савремена српска драма, Милена Марковић.

Употреба језика у драмама Милене Марковић је високо функционална – указује на карактере, на време у којем се радња збива, помаже у стварању одговарајуће атмосфере која помно прати драмску радњу, а све то даље доприноси исказивању замишљене поенте, семантичке поруке коју драмски свет треба да оголи и на коју треба да укаже. „Понекад Милена Марковић, инсистирајући на језичком перформативу, своје драме доиста претвара у представе самог језика и тако *псовка постаје врховни чин побуне*.“¹ После овакве констатације остаје питање – против чега се то буни псовком, односно који ефекат псовка треба да изазове, на шта то тачно она указује и шта све треба да покаже, те на крају, која питања покреће употреба псовке на овакав начин.

Милена Марковић пише тако да је језик њених дела увек јединствен, препознатљив, без обзира на то о којој врсти стваралаштва је реч. Тако је и с драмама – сличне језичке особине проналазимо у свих десет досад написаних драма, те ћемо се, на овом месту, осврнути на значајна обележја сваке од њих, не понављајући исте особине, уз детаљне анализе на појединим важним местима.

Језик *Павиљона* је још од прве реплике испуњен агресијом – почиње виком, дозивањем, што је праћено псовкама које се понављају, као да су постале поштапанице у говору јунака. Карактеристично је и то који јунак коју псовку користи – Кнез ће тако понављати псовке које обележавају насилно понашање и изражавају доминацију, док се, рецимо, Џига и Мацан служе свакодневним псовкама, онима

Весна Црепуљаревић
vesnacrepuljarevic@gmail.com

Оригинални научни рад
Примљено: 27. 5. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.

¹ Вера Копицл, *Метајезик ишчашеног жанра: сонг у постдрамском тексту Милене Марковић*, (Нови Сад: Стеријино позорје, 2018), 57.

које се могу назвати разговорним – које су успутне и не вређају директно. Када је о псовкама реч, оне су често и креативне, нису присутне само оне уобичајене у говору. Чини се да псовке постају саставни део карактера јунака који једино тако умеју да се изражавају. Већ приликом читања, осећа се да текст захтева непрекидну промену ритма и тона, па самим тим и емоција које прате изговарање реплика, што говори о нестабилности јунака и њиховој спремности на गरेпомену агресиву (поготово када је реч о Кнезу). Његове „тираде“ су често тако дате да пролазимо кроз спектар емоција и лица које говори, али уједно и лица које слуша – Кнежеве речи откривају и то како се он осећа и шта он ради, али и шта се дешава с Лепом. Приметан је и градски сленг, тако да ће се ликови користити шатровачким говором, жаргонским изразима, као и поштапалицама (бре, чука, шљака, мојне, лома...). Поред тога, присутни су и народски изрази: „Развлачи се ко жвака.”²

Урбани сленг, псовке, колоквијализми, јасни односи моћи, иронија, подсмевање, идентитетска одређеност – то карактерише језик драме *Шине*. Јунаци су њиме јасно одређени – друштвена лествица, национална припадност, статус унутар групе, све те категорије нису јасно назначене, али су језиком врло разграничене и лако се препознају. Јунак је видно јунак јер његова се реч слуша. Он све може и он све сме, и то у свакој ситуацији. Сви ликови псују, било да то чине узгред, онда кад су љути, када прете или кад се радују, а псовке су разноврсне. Посебно се истичу оне које су у спрези с насиљем према жени, о чему драма пре свега говори. Наглашено је још како се различити јунаци при говору служе различитим дијалектима – језик у том смислу постаје средство диференцијације, које има велику улогу при одређивању места драмске радње. Језик је овде најтачније огледало друштвених прилика и околности у којима су драмски ликови одрастали, које су их формирале и, самим тим, утицале и на начин комуникације којим се они служе.

Језик драме *Брод за лутке* обилује разноликим реторским вештинама, будући да међу ликовима има

уметника и (квази)интелектуалаца. Кроз говор главне јунакиње може се пратити њено одрастање и сазревање – она неће на исти начин говорити као девојчица, као млада жена и као старица (овај поступак примећујемо и у драми *Наход Симеон*). Њен говор је у складу са свешћу о себи коју у том тренутку има, али и одређен је према особама које је окружују, односно према мушкарцу који у датом тренутку њеног живота игра важну улогу. Без обзира на то одакле потичу, мушки јунаци увек успевају да, кроз језик, пронађу место ауторитета с којег се обраћају јунакињи. Тако се овде Милена Марковић језиком служи и као средством позиционирања карактера на замишљеној друштвеној лествици, као и средством које јасно показује у каквом се односу моћи карактери налазе.

Језик у *Находу Симеону* је интересантан, будући да се преплићу митска и прича из народне епске песме. Ауторка се трудила да из митских висина причу спусти међу народ, а то је учинила управо помоћу језика. Спуштајући митску, трагичну причу у свакодневно, ауторка уместо узвишеног, поетског језика, употребљава свакодневни језик, но ипак не мање поетичан због тога. Можда се међу калуђерима открива мало друкчији, мекши тон од оног на који смо навикли у претходним драмама (премда и то не у свим ситуацијама), али ће такав груб, улични говор, пун псовки и жаргонских израза избити на површину чим Симеон напусти манастир и крене у своје трагање по свету. Поетски набој језика потпомаже да се ближе сагледа судбина јунака и да се боље саживи с његовом трагичношћу.

Горопадни свет који никога не штеди оцртава се и у језику драме *Шума блиста*. Чини се да се у овој драми ништа не дешава (иако суштински није тако) већ да се само бесомучно говори, и то најрадије о прошлости. Граматичке омашке у говору (које препознајемо и у другим драмама) доприносе карактеризацији јунака и њиховој затворености спрам света и могућности раста и развоја. Говор девојака помало је различит, реченице су им краће и на тренутке одају утисак мистичности, што је у складу с њиховом природом. Сваки јунак лексиком, тоном и ритмом говора открива знатно о себи, иако су у сличној животной позицији. То су јунаци чији је читав живот смештен у

² Milena Marković, *Drame*, (Beograd: LOM, 2014), 12.

оно пре, који чекају само да им време прође и у том чекању – разговарају.

Драма *Жица* суровост породичних односа оцртава пре свега унутар језичког дискурса. Начин на који се чланови породице једни другима свакодневно обраћају, увреде које изговарају (сви ликови), псовке, ласцивни коментари, народски, граматички неправилни изрази, све указује на то да је заиста реч о једном пропадању, како је и истакнуто поднасловом драме. Усред тог благо речено непријатног језика, повремено искрсну поетски изрази: „Да ми је да се по прабини ваљамо, да ми је да коња јашемо, да ми је да ми вода ледена цури низ браду, месец да гледам, на месец у води да скачем, тебе белог да гледам.”³ Занимљиво је да цитирану реплику изговара Курјак, један од најокрутнијих јунака драме, ратник и полицајац. Свеукупно се дâ закључити да ауторка увек брине о конкретном свету који представља, те према томе прилагођава и језик који користи. Он није зачудан, јасан је, а опет довољно снажан да може да изазове катарзично искуство код читалаца.

Језик драме *Змајеубице* специфичан је и помало се разликује од осталих драма Милене Марковић будући да је у питању историјска тема из прошлости, те да се ауторка служила документарном грађом, из које су поједини дијалози скоро па дословце преписани. Различите ситуације које драма описује захтевају различите стилове говора, тако да ћемо имати прилике да чујемо и дидактички стил Учитеља, који ће и у потоњим сценама задржати своју наративност и реторичност, затим језик народа, а посебан начин употребе језика (административни, сувопарни) проналазимо у сценама суђења, као и научни стил приликом проучавања лобање. Поједине сцене су снажно емотивно обојене, будући да су главни јунаци младићи-идеалисти, борци за слободу, те се уочава и поетско обличје језика. Ауторка ће на неколико места реплике ликових обликовати као поетске монологе, у стиховима, иако нису сонгови у питању, нити су јунаци сами на сцени док говоре (на пример, Гаврило непосредно пре пуцња и његова мајка непосредно после). Овакав облик говора чини драмски језик богатијим, а ритам

³ Исто, 289.

драме постаје динамичнији. У овом делу (као и у другима) има цитата, неназначених додуше, ауторка се служи познатим речима које изговарају њени ликови, правећи тако интертекстуалне везе. Примећује се, у свим драмама Милене Марковић, честа појава сажимања вокала, но без обележавања дужине. Ауторка тиме постиже аутентичност у говору својих јунака, али и ритмичност и жељену дужину стиха у сонговима. Присутни су и афористички изрази на појединим местима, рецимо у говору Чабриновићеве Бабе: „Када неко остари онда тај нема зуба, када неко нема зуба онда не може да гризе, када не може да гризе треба да умре, а када већ није умро може мало да ужива.”⁴ Марковићева у свим ситуацијама прожима поетско и банално, буквално и метафоричко, физичко и метафизичко, језик је увек простор слободе за ову ауторку.

Језик драме *Деца радости* открива свет који се мења, генерације које су свој живот започеле у једним условима да би њихова деца одрастала у сасвим другачијем свету, а то је предочено путем језика – говор родитеља знатно се разликује од говора деце. Коментари у драми *Деца радости* ту су да би усмерили гледаочево тумачење фабуле⁵, њихов носилац је Анђео Екстазе и они су у складу са епским позориштем јер унапред говоре о судбини појединих јунака и откривају међуљудске односе и способности, чиме утичу на став гледаоца и помажу му да разуме радњу и да се удуби у људске судбине и последице околности у које су запали, уместо да се бави тиме шта ће се десити. Знајући унапред да јунаке чека скоро смрт, читаоци се преусмеравају са очекивања онога што ће се даље десити на преиспитивање узрока због којих се то десило. Будући да је главни јунак Песник, драма ће обилovati и лирским елементима. Значајна су идеолошка и политичка становишта јунака, услед времена у којем се драма одвија, па ће се примећивати и говор који уобичајено прати одређена уверења. Ауторка често „пушта” јунаке да говоре, да у једном даху изговоре све што имају. Увреде и претње унутар породице су нешто на шта се ликови ових драма не осврћу,

⁴ Исто, 387.

⁵ Уп. Žan-Pjer Sarazak (prij.), *Leksika moderne i savremene drame*, (Vršac: KOV: 2009), 84.

што говори о нормализацији оваквих, поремећених породичних односа. Слика породичних односа јесте једна од главних ауторкиних тема, што је уочљиво у употреби језика у овим комадима – ко се коме, како и када обраћа много говори о самим породицама.

Језик драме *Пет живота претужног Милутина* специфичан је и различит у односу на остало драмско стваралаштво Милене Марковић. Будући да је ауторка први пут писала комедију, она се служила и језиком који треба да изазове хумор, и то оним гротескним, који уједно засмејава и изазива непријатност, који је пун ласцивности и вулгаризама. Милена Марковић се овде поиграла језиком тако да је све у овој драми депатетизујуће, детронизујуће, деилузионистичко – ауторка даје преглед од неколико векова, рушећи разноврзне митове на најгрубљи могући начин, путем смеха. Језик је изразито лирски, чак и у наративним деоницама – говор ликова који имају функцију наратора личи на народне лирске песме, шаљиве и еротске, тако да често подсећа на сонг, иако то није. Милена Марковић залази и у магијску природу говора, користећи обрасце клетви и враџбина, но и то је често предмет смеха – као у сцени у којој се први пут сусрећу Хајдук Марко и Пастирица. Будући да за инспирацију користи говор народне поезије, у овој драми ће се наћи и архаизми, као и граматички неправилни облици.

И последња досад написана драма Милене Марковић *Ливада пуна таме* препуна је колоквијализама, псовки и граматичких неправилности. Препознавање говорних идиома чини да гледалац, односно читалац поверује збивањима на сцени. Присутан је и дечји говор, будући да су на списку ликова Дете и Унуче, тако да се повремено и говор одраслих јунака мења спрам тога. Такође, будући да су сцене испреплетане и да се често дешавају временски скокови како би се одиграле сцене из прошлости, поред костимских, важне су и језичке диференцијације међу ликовима, које се најпре огледају у начину говора – да ли је агресиван или благ, на пример. Тиме се стварају богат језички израз и разноликост која осликава драмски свет ауторке.

Осврнувши се кратко на основне особине језика у комадима Милене Марковић, можемо закључити да је у питању важан драмски елемент који говори и више од пуких речи. „У драми Милене Марковић песнички језик не бави се номенклатуром идеја. Он је регистратор конкретних ствари, људи, предмета. [...] У њему пребивају метафоричност, зачудност, жаргон и псовка, као израз идеолошког отклоне и отпора према малограђанштини.“⁶ Свакако је очито да се ауторка вешто служи језиком и да га користи спрам конкретних потреба драмских јунака и ситуација, градећи тако аутентичан драмски свет. То је језик који разоткрива уједно суровост и благод, јасноћу и пренесено значење, конкретне појмове и симболе.

ДРАМСКИ ДИЈАЛОГ

У драми је однос између дијалога и заплета дијалектички, с обзиром на то да је драмски дијалог изговорена акција – у њему је све садржано, нема других видова објашњења значења дијалога нити ситуације у којој је изговорен⁷. Из овога произлази важност дијалога у драми, његова есенцијалност и свеобухватност. Кроз дијалоге се открива радња, али и карактери јунака. У дијалогу (као кључном елементу драме) садржани су, на неки начин, остали драмски елементи – барем они представљачки.

Мукаржовски издваја и различите врсте дијалога: У личним дијалозима, будући да се наглашава контраст између особа које дијалог воде, уочљиви су пре свега емоционалност и вољност, те се као крајње заострен облик овог типа дијалога јавља свађа. Ситуациони тип разговора углавном је лишен емотивне обојености јер није личан, не тиче се карактера који говоре већ је усмерен према датој ситуацији. Конверзациони дијалог уопште није зависан од околности, усредсређен је на значење, што је и његов циљ, говори се самог говора ради. Чисти облици ових дијалога, међутим, ретки су у драмама. Често долази до

⁶ Бошко Сувајџић, *Дновиде воде*, (Нови Сад: Орфеус, 2012), 117.

⁷ Уп. Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, (Cambridge University Press, 1988), 6.

њиховог прожимања. Тако, ако се лично укрсти с конверзационим, рађа се дискусија – не сукобљавају се особе већ тезе. Између ситуационог и конверзационог дијалога појављује се беседа, облик који мора имати некакву везу с предметном ситуацијом, а који се заснива на значењском повезивању реплика⁸. Иберсфелдова зато, пратећи Јакобсона, издваја шест могућих функција дијалога: фактичку (успостављање контакта), референцијалну (давање обавештења, саопштавање чињеница), експресивну (изражавање емоција), конативну (одређује смер радње), поетску (усмерену на поруку) и металингвистичку функцију (усаглашавање говорних кодова саговорника).⁹

Посматрајући корпус Милене Марковић у целини, издвојили бисмо као значајне неколике врсте дијалога. Најпре конверзациони, уз који иде и конверзациони дијалог који изневерава своју функцију, односно онај у којем изостаје жељена реакција саговорника, или чак и слушање. Можда је зато и честа употреба вокатива при директном обраћању, као да се тиме жели потврдити присуство оног којем се јунак обраћа. Ситуациони дијалози су веома присутни у овим драмама, уз то су често пуни емотивног набоја. Снажне емоције и жеља да се изрази и буде саслушан нужно изазивају сукобе, те се као посебна врста дијалога могу издвојити и свађе, које су неретко праћене насиљем. Њих карактерише жустрина, присутне су провокације и увреде, реплике се брзо смењују – чиме се постиже специфичан ритам, карактеристичан за језик којим се ауторка служи у својим делима. Он често осликава хаотичност и прати унутрашње стање јунака. Највише ћемо и на испрекидане дијалогe, који најпре осликавају природу међуљудских односа, те указују на однос моћи међу ликовима. Понеки дијалози који се воде су сасвим испразни, као да је једина функција коју имају да испуне време у драми. Још се могу уочити и експликативни дијалози, чија је улога најпре у давању информација, било о ликовима, о догађајима, прошлости или будућности. Пошто дра-

ме махом имају мноштво јунака и сцене су испуњене бројним ликовима, наилазимо и на полилоге. Уз то, јављају се и паралелни дијалози (које воде јунаци не слушајући често шта они други говоре, а понекад ни оне с којима говоре), чије су теме контрапунктиране, стварајући свеопшту дисхармонију, која избија и на другим местима у говору. У наредним параграфима истакнути су тек поједини примери као сликовити прикази дијалогских деоница у драмама Милене Марковић.

Драма *Павиљони* састављена је од низа испрекиданих дијалога, сегментираних, који су послгани како мини-исечци из живота јунака. Дијалози су махом лични и ситуациони, и функције се мењају од референцијалне (рецимо када Мацан прича Џигију шта се десило Ћопи на Сави) или експресивне с примесом конативних (свако Кнезово обраћање Лепој пуно је емоција и увек покреће радњу – односно прати га насиље које над њом врши). *Шине* карактеришу углавном ситуациони дијалози, али они су увек лични и обојени емоцијама, које не морају да се тичу конкретних учесника у дијалогу, него су само присутне (поготово ако је реч о мржњи). Често се говори само да би се нешто рекло, уз референцијалну, конативну, фактичку и поетску функцију. Увек је издвојена позиција жене, Рупице у дијалогу – она је подређена, без обзира на то с киме разговара и која јој је улога (у зависности од сцене) дата. Језик се овде користи као средство разоткривања насиља које ескалира до тих размера да мора бити скривено, односно дешава се у мраку, ван светла позорнице. Дијалози драме *Брод за лутке* помно прате односе јунака који се смењују. Сви дијалози у овој драми су лични, увек обојени емоцијама иако њихова функција није увек експресивна, напротив. Издваја се Учина демагогија која прераста у мизогино обраћање Снежани, као и начин на који међусобно комуницира брачни пар Медведа, те потом извештачени говор Жапца. Када је о Маји Медведи и Тати Медведи реч, они често надопуњују једно друго у говору, као да тек скупа чине целовиту особу. Ауторка се још поиграва с њиховим бајковитим пореклом преузимајући, у једном тренутку, познати образац говора породице медведа из бајке. Језик је

⁸ Уп. Jan Mukaržovskij, „Dve studije o dijalogu“, u: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, (Beograd: Nolit, 1981), 271–276.

⁹ Уп. Ан Иберсфелд, „Речник кључних термина позоришне анализе“, *Сцена* 5–6 књ. 2 (1996): 136.

пун динамике у овој драми и увек указује на то да је главна јунакиња, спрам свих око себе, инфериорна. Последња сцена се издваја по илузији дијалога који Вештица води са својим сином. Овај „дијалог“ открива у каквом се стању она налази и потцртава њене узбуркане емоције. Тај глас у њој, замишљени глас сина, указује на то да је она, на крају, једна болно неостварена мајка. Дијалози калуђера у драми *Наход Симеон* представљају слику говора народа – реченице су једноставне и има стилских и благих граматичких неправилности. У овој драми се, на различитим местима, постижу све функције дијалога. Они су динамични и занимљиви, често откривају, потакнути нечим што се дешава у датом тренутку, прошлост ликова. Међу њима се издваја Оцин начин говора, који је благ и смирен, за разлику од Милуновог и Јовановог, који често открива и њихове грешне намере, али и спремност на осуду. Симеонов говор издваја се међу свима које среће у свету. Као неко ко је одрастао у манастиру, он свет не познаје – посматра га као дете, с јасним циљем да пронађе своју мајку, па се тако и изражава – наивно и меко, али одлучно када је у питању мајка. Када мајку пронађе, с њом ће, чак и док не зна ко је она, говорити другачије. Искреност је присутна од почетка у његовом говору, али с доласком Удовице, његов језик постаје зрео, као да је, несвесно, коначно пронашао себе. Удовица у једном тренутку, у сцени у којој се дешава препознавање и она долази до сазнања да је Симеон заправо њен син, њега, готово неприметно, освоји са „сине“, чиме се наглашава изузетна трагичност тренутка у којем се јунаци налазе и стања у које Удовица запада, а које ће је одвести директно у смрт. Њено „сине“ пратиће Симеоново „мамице“, чиме је само потцртано да је судбина обоје јунака одређена, и да је наступила пропаст.

Дијалози које воде јунаци дела *Шума блиста* углавном су испразни, без конкретног садржаја, прича се да би се испунило време и приче се надовезују једна на другу асоцијативно. Сви јунаци ове драме помињу своју прошлост, и чини се да им је свима најважније да то испричају – шта су некад били, што је сасвим у складу са атмосфером читавог дела. Иако су блиски и проводе дане заједно, понекад и сами у сце-

ни која се одвија, јунаци се често служе вокативима, као да и на тај начин проверавају да ли их саговорник слуша. Вокативи и понављања у њиховом говору доприносе ритмичности, има знатно пауза, изражених не само зарезима него и тротачкама. Ауторка је у језику којим се у својим драмама служи доследна, он је разнолик и свакодневан, па тако лако може да се деси да се уз псовку нађе и нека метафора. Жустри дијалози, увредљиве реплике, но изостанак очекиване реакције, ласцивни говор, брз и испрекидан – све то карактерише драму *Жица*. Дијалози су махом ситуациони, увек емотивно обојени (јер су готово сви међуљудски односи заострени и испуњени одређеном дозом мржње и замерања). Свађе су сталне, али ретко ескалирају (управо услед њихове учесталости). Мирноћа је можда најупечатљивија реакција ликова јер околности у којима обитавају никако нису мирне. Брзо смењивање реплика ритмички обликује дијалог, он некада заличи и на лирско надовезивање, као када Тетке говоре, поготово када некога нападају и вређају. Иако се служе погрдним изразима, понављања и звучна преклапања обogaћују поетску функцију језика. Издваја се и двојаки језички дискурс у обраћању – с једне стране, ту је нежност и сестринска љубав, а с друге немилосрдне псовке. Дијалози су разоткривајући, не дозвољава се заваривање нити има лажног афекта. Све се одмах изговара онако како јесте, и тон се мења према ситуацији и конверзационом партнеру.

Када је о драми *Змајеубице* реч, ауторка потезе специфичне технике којима постиже одређени ритам и које прате дијалоге засноване на историји. Језички дискурс на ком је базирана почетна сцена ове драме разнолик је – он садржи и епски језик, представљачки, утемељен на историјским чињеницама, дидактичан, али и пун поетских израза с реторским обртима. Драмски дијалози су овде динамични, расправе су саставни део, конверзациони и ситуациони дијалози се сударају, уз примесе личног, те уједно имају и фактичку, и референцијалну, и поетску, експресивну, па и конативну функцију – ликови успостављају контакт, реферишу о одређеној теми, уз изражававање емоција, с наговештајем поруке дела, а и уз најаву будуће

радње. Виспреност, спремност на расправу, интелектуалне тираде уз колоквијалне изразе, са снажним упливом емоција, све то ће се често чути у дијалозима ове драме. Јунаци држе говоре на гробљу, у судници, у кафани – где год се укаже прилика. Главна функција у том случају јесте изражавање идеје, разлагање личног идеолошког становишта, које често прате и биографски елементи из живота говорника, ради постизања веродостојности, саживљавања са слушаоцима и јачег емотивног ефекта. Ауторка се на неким местима служи употребом паралелних дијалога који су по тону, смислу, тематици и изразу дијаметрално супротни, што је посебно уочљиво у сцени *Велики свет*. Дијалози које младићи воде у сцени *Dance macabre*, замишљајући будућност коју неће доживети, посебно су дирљиви. Емотивност избија из сваке реплике која је изговорена, а посебно се издваја сусрет с персонификованом Дамом Смрти, којој се сви заједнички обраћају, где се одлазак у смрт изједначава с телесним искуством везаним за рађање, док је она доживљена као оваплоћење лепоте. Занимљив је дијалог с почетка драме *Деца радости*, писан као интервју, али је јасно да се две стране не разумеју, то јест да једна жели да прича једно, док друга жели да слуша о другоме. Ауторка успева да веома брзо представи и актере дијалога и предмет њиховог разговора. Дијалози међу браћом откривају никад превазиђено ривалство и вечито враћање на исте болне теме. Непријатност разговора ублажена је вокативом *бато* којим један другог називају, но и та реч од миља у овом контексту задобија претећи тон, који више нагиње ка мржњи (или макар нетрпељивости) него ка братској љубави. Породични дијалози нису пријатни, чак и кад се чини да јесу – тако рецимо Песник говори родитељима да их воли и да се брине за њих, док ће за себе тихо паралелно рећи како их мрзи и како му је мука од њихових поступака који га гуше. Та техника паралелног дијалогског тока открива лице и наличје породичних односа. Већина дијалога у овој драми су заправо полилози јер се ретко када дешава да два јунака разговарају, а да нико трећи не слуша или учествује у том разговору. Дијалози које воде деца са Анђелом Екстазе, иако реални на

плану драме, у стварности могу представљати само халуцинације и разговоре јунака самих са собом. Тако се кроз те замишљене дијалоге открива за чим сваки јунак чезне и шта жели, а недостижно је, да би био суштински остварен у животу. Но пошто је реч о стварности, нема срећног краја.

Када је о дијалозима драме *Пет живота претужног Милутина* реч, они првенствено показују однос моћи. Поједини дијалози остављају утисак свеопште хаотичности, где се реплике изговарају једна преко друге, без свести о томе шта онај други говори. Има мноштво групних сцена, тако да је све јавно и увек подложно реакцијама других. Ауторка се поиграва и с различитим тоном реплика које се преплићу, преплићући узвишени тон и вулгарност, на пример када Пастирца буде Стихоклепцу говорила о Марковом животу – на његово „фантазмагорија“, она ће рећи „није него гузица“¹⁰. Нема места *фантазирању* у овој драми, све је управо онако како јесте – приземно и просто. Дијалози драме *Ливада пуна таме* разнолики су, са издиференцираним функцијама. Међу њима се издвајају они које главне јунакиње воде са чудовиштима, будући да је нејасно јесу ли они реална појава или само имагинација уплашених девојчица и девојака. Као такви, ти дијалози најпре имају функцију да разоткрију највеће страхове јунакиња. И ова драма разоткрива дисфункционалне породичне односе. Погледамо ли, на пример, само један дијалог између Мајке и Бабе, уочићемо то – док се ћерка труди да буде блага и послушна (што и јесте и што се огледа у непрекидној употреби вокатива *мама* када се обраћа мајци), мајка је безосећајна и неумољива (на ћеркино *мама*, она одговара исто тако узастопно с *кучко*). Ови дијалози, као и у другим драмама, показују где се крије место моћи, ко је поседује и на који начин остали на њу реагују. Готово увек је у питању однос који, на дијалогском плану, подразумева агресивни говор с једне, и пасивно-помирљив с друге стране. Свакодневни, ситуациони дијалози прожимају се с личним дијалозима из којих испливава незадовољство, те лако дође до свађа. Занимљиво је то да када почну свађе, свакодневни дијалози се паралелно с њима

¹⁰ Milena Marković, *Drame 2*, (Beograd: LOM, 2022), 227.

настављају – живот тече, а свађе су његов саставни део.

Отуђеност и изостанак праве заједнице и здравих односа јесу тема ових драма, те се поменуте особине осликавају и у дијалозима које је написала Милена Марковић. Дијалог често значи сукоб, уз очекивани емотивни набој. Конверзација не мора нужно да подразумева и разумевање, а то што се о проблемима говори, не значи и да ће доћи до њиховог разрешавања. Међуљудски односи, али и однос према самој себи, осликавају се унутар ових дијалога, који откривају и друштвене позиције карактера, али и позиције моћи.

МОНОЛОГ

Савремена драма другачије третира и монолошке деонице. Милена Марковић у својим драмама чешће користи дијалог, монолози су ретки, но има их, у различитим облицима. Можда би се и сонгови могли назвати неком врстом монолога. Будући да је очито како је појединац често несхваћен и да нема простора за међуљудско разумевање, јунацима преостају монолози као средство којим се могу изразити. Они остају као траг јунака о себи намењен пре свега читаоцу, односно гледаоцу драме. Трагајући за својим идентитетима, било у покушају да их пронађу и успоставе или да задрже оне „бивше“ идентитете, јунаци ових драма посежу за монолошким типом говора.

Обраћајући пажњу на све деонице у драмама које се могу окарактерисати као неки вид монолошког типа говора, издвајамо три специфичне врсте. Најпре, „монолози/сонгови“ – чисто лирски, који залазе у најтананије сегменте карактера јунака и отварају пут ка њиховом интроспективном сагледавању. Потом се, као спецификум савремене драме, издваја појава „крњег“ дијалога, оног који има монолошки карактер, а одликује га једнострано успостављање комуникације. Ова појава указује на отуђење међу саговорницима (ако бисмо их уопште и могли назвати тако), с обзиром на то да њихов говор често није упућен другоме него је ту или говора ради или говорника ради. Када је реч о функцији ових појава,

она је двојака – информативна (у смислу упознавања гледаоца/читаоца с догађајима) и карактеризацијска (о ономе који говори једнако као и о ономе о коме се говори). Трећи вид би био „нараторски“ монолог, тј. ситуација у којој се јунаци директно обраћају публици. Најчешће је епског карактера, и тада даје прецизне информације о догађајима и јунацима, потом служи као начин да се сазна како одређени ликови сагледавају ситуације у којима су се нашли, а на крају се јавља и у виду личне исповести. Осликаћемо поминуто тек понеким примерима.

Отуђење јасно примећујемо у драми *Павиљони* – иако Кнез и Лепа разговарају, чак и слушају (донекле) шта оно друго каже, чини се да ти дијалози заправо служе Кнезу да себе искаже, он говори себе ради, да би слушао сопствени глас, а не да би се некоме обратио или чуо шта тај други има да му каже, што је у складу с његовом тиранском природом. *Шине* немају монологе, макар не праве. Постоји илузија дијалога, на пример када Рупица-Психолог разговара телефоном. Тај монолог има информативни карактер, из њега се сазнаје шта се тачно одвило међу ликовима, који ће затим бити присутни у наредној сцени. Драма *Брод за лутке* такође не садржи монологе. Једна страна дијалога чује се једино на самом крају, када неколико ликова говори о уметници, главној јунакињи, после њене смрти – што значи да има улогу у карактеризацији јунака. Симеонов монолог у драми *Наход Симеон* пошто напусти манастир јесте заправо обраћање Оци. Током овог кратког монолога апострофирање Оце ће се поновити чак пет пута, чиме се истиче Симеонова везаност за једину праву очинску фигуру коју је имао у животу и према којој осећа одређену дозу одговорности и жеље за доказивањем. У драми *Шума блиста* нема монолога, чак су и сонгови отпевани тако да их други слушају. Никад нико није сам на сцени у овом делу, а сви ликови су веома усамљени. Сличну ситуацију затичемо у драми *Жица*, с тим што ће се поједини сонгови отпевати насамом. Оваквом поставком ствари ауторка скреће пажњу на то да је у тешким животним условима човек ретко када сам, али готово увек усамљен у својој патњи, иако и други око њега пате.

Сваки биографски текст који у драми *Змајеубице* изговара Учитељ пред микрофоном може се сматрати монологом – није упућен лицима на сцени, заправо, њиме ауторка излази из сценске илузије, јунаководитељ се обраћа публици које је свестан, уводећи је у историјску причу. Тако да су ови монолози вишеструко значајни – и у структурном, и у жанровском, и у информативном смислу. Свако обраћање јунака с вешала може се посматрати као монолог, ма како да је дато, јер је изговорено за себе. Исто је и са ситуацијама у затвору. Ови монолози су лични, емотивни, и указују на суштину бића сваког од јунака-змајеубица јер показују о чему размишљају ти младићи и како сагледавају себе и живот онда када је извесно да је постојању дошао крај. Према томе може се закључити да ауторка у монологе уграђује како епско, тако и лирско – они бивају по потреби и продор нарације у драму, али и поетски сегменти на којима почива емотивно седиште драмске радње.

У драми *Деца радости* има доста ситуација где различити ликови говоре да их нико не чује или су сами на сцени, па коментаришу оно што се збило у претходној слици. У монологе се убрајају и обраћања ликова који излазе из рама, обраћања умрлих. Тако ће Сеоски Учитељ у једном свом монологу изразити себе и своје погледе на своју прерану смрт, те онда идеје за које је дао свој живот. Његов монолог је потресан и трагичан, но ауторка га спушта у околности које не дозвољавају да се трагички дискурс размахне – монолог је изговорен на почетку сцене у кафани, где пијани очеви очекују рађање своје деце, успут се свађајући. Та дискрепанција има функцију да укаже на то да се сваки идеолошки замах руши у додиру с реалним животом, односно да идеали постоје једино на идејном плану, у стварности су неоствариви. Монолошке деонице драме *Пет живота претужног Милутина* углавном су оне наративне реплике које животиње-наратори изговарају, водећи нас кроз драмску радњу. Оне често звуче као сонгови услед бројних паралелизама, употребе риме и ритмичког говора. Монолози драме *Ливада пуна таме* слични су другима у којима се појављују ликови-наратори, с тим што је овде наратор Глас испред хора, онај који

традиционално има улогу корифеја. Само што његове деонице нису лирске, напротив, чисто епске су, и не певају се, а поред фактичких података, често садрже и коментаре. У једном од њих садржана је и поента драме (о миту о романтичној љубави). Издвајају се још монолози Неволјене, а одмах потом и Вољене када током игре жмурке остану саме на неколико тренутака. Ови монолози откривају дечју природу и њихову свест о свету који их окружује, а уједно и немогућност да се у њему сами снађу, зато песмом себи скрећу пажњу.

Дакле, иако их нема у великој мери, у драмама Милене Марковић ипак наилазимо на монологе – епског и лирског карактера. Они су ту да укажу на појаву отуђености у друштву, на стања усамљености и идентитетске кризе у којима се јунаци налазе, затим да информишу о ситуацији која се одвија на сцени или да је прокоментаришу са стране, излазећи из оквира драмског, те да дају јаснију карактеризацију јунака, употпуне драмску радњу и коначну поруку драме.

ДИДАСКАЛИЈЕ

Дидаскалије у савременој драми више нису само упућивачки текст који аутор оставља глумцима, но својим садржајем често постају једнако важне као и драмске реплике. Постају неодвојив део драмског текста, често изузетно важан за правилно разумевање комада. У критици се дидаскалије описују вишеструко, те се деле на „независан извандидаскалијски текст“, тј. део драме који се односи на наслов, жанр, списак ликова, одреднице које се везују за место и време радње или некакав пропратни текст аутора; затим „ознаке дидаскалијског карактера“ које подразумевају обележавање имена ликова који изговарају одређене реплике, разграничења целина на чинове, сцене, као и некакве метатекстуалне напомене аутора; потом „независне дидаскалије“, оне које помажу приликом сценске поставке текста – односе се на описе сцена („дидаскалије сценске илузије“) и лица у њима („дидаскалије драмске илузије“); и коначно „репличке дидаскалије“, оперативне, оне које су за-

висне и везане за конкретне драмске реплике унутар текста, а које могу да пруже „визуелну“ или „вербалну потпору“¹¹. Пратећи изнесену поделу дидаскалија, осврнућемо се на драме Милене Марковић.

Независан извандидаскалијски текст у виду предговора не постоји у јасном облику у драмама Милене Марковић, али постоји његова супституција, у виду цитата – на почетку *Змајеубица* налази се цитат из *Јеванђеља по Матеју*, рецимо. Њени наслови драма су често врло сугестивни и позивају на скраћење, односно одабир – да ли ће се представа звати *Павиљони* или *Куда идем, одакле долазим и шта има за вечеру*, на пример. Наслови (као и поднаслови) често позивају и на симболичко тумачење, било да су ауторски или су цитатни. Списак лица је најчешће поткрепљен необичним идентитетским и карактерним одредницама. Ознаке дидаскалијског карактера честе су у драмама Милене Марковић – ауторка даје редитељске индикације, бави се расподелом ликова међу глумцима, односно тиме колико глумаца тумачи које улоге, затим сценским и костимографским решењима, те у напоменама објашњава контекст – што песама које користи, то и одредница које намерно оставља неидентификованим.

Независне дидаскалије су често у овим делима дате тако да се прожимају сценске и драмске илузије, оне се налазе и на почецима, али и унутар драма и на њиховом крају. Некада су разрађене и детаљне, а некада дате веома шкрто, но увек информативно и индикативно, уз снажну симболичку вредност. Репличке дидаскалије, оне визуелне потпоре, могу бити локативне (где се налази лик који говори), у вези с мобилношћу (прате кретања на сцени и говор тела) и оне које означавају употребу реквизите¹². Милене Марковић се оваквим дидаскалијама ретко служи, тек онолико колико је функционално неопходно. Дидаскалије вербалне потпоре јесу дестинативне (одређују коме је упућен говор), интерпретативне (на који начин се нешто изговара) и односе се на трај-

ност – колико траје комуникација, односно пауза¹³. Ово помаже да се, у неким случајевима, боље разуме одређена драмска ситуација.

Милене Марковић користи дидаскалије у својим драмама на различите начине, навешћемо тек понеке примере. Драма *Павиљони* има детаљне уводне дидаскалије у којима се описују изглед сцене и костими ликова. Самим тим се указује на то да је визуелни идентитет важан за разумевање текста, или да макар ауторка жели да утиче на то како читалац замишља простор у којем се крећу њени ликови. Такав је случај и с драмом *Жица*. Већ са читањем описа у списку лица и напомене пре почетка драме, добија се јасна слика о томе како и у којим условима живе јунаци, те какви су они сами. Ове дидаскалије су вишеструко корисне – служе као нека врста пролошког објашњења и унапред стварају жељену атмосферу у којој се дело одвија. Такође, имају функцију и у структурном уређењу драмског текста јер се објашњава на који начин ће се мењати фокус драмске радње, како ће се и шта пратити. У комаду *Шине* посебно су важне напомене које се тичу звукова – јер њима ће се завршити свака сцена, те ће дидаскалије које обележавају мешавину непријатних звукова бити нека врста „спуштања завесе“. Одабир овог функционалног средства у смислу структурне организације драме ефектан је, посебно због тога што уједно обележава вршење насиља које се одвија ван сцене, далеко од очију гледалаца. Драма *Брод за лутке* јесте фрагментарнија од претходно написаних, у смислу да се сваки пут прате нови ликови и нова прича, односно да нове сцене претпостављају другачији бајковити предлог. Стога су ауторкине уводне напомене заправо на почетку сваке „нове бајке“, тј. новог сегмента у животу главне јунакиње. Такође, важно је увек имати на уму симболичку равн значења, у читавом тексту ових драма, па и у дидаскалијама. „Дрвце завија, као да неко вришти, као да дете плаче, као да се смеје нека жена, не зна се како, али леди крв.“¹⁴ Овим описом је већ дат оквир који искривљује бајковиту причу о вештици у шуми. Читаоци пре читања сцене добијају

¹³ Исто, 183.

¹⁴ М. Марковић, *Драме*, 166.

¹¹ Уп. Sava Anđelković, *Didaskalije: od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame*, (Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2022), 19–20.

¹² Исто, 163.

слику која је у складу са стањем у којем се налази главна јунакиња. Посебан лирски замах дидаскалије добијају у драми *Пет живота претужног Милутина* – уводне су уобичајено информативне, изостају на самом почетку, али их има пре сваког дела драме. Ауторка се поиграва с редом речи у реченици, с лексичким одабиром, присутни су хумор, као и елементи шаљиве народне лирске поезије: „Млада једра Пастирица Овце је чувала. Онда чучну па се попишала. Хајдук Марко вири, гледа и уздише.”¹⁵ Из цитата се види да ауторка језички дискурс и стилске тенденције приликом писања дидаскалија сасвим усклађује с репликама драме чији су оне саставни део. Оне тако постају неодвојив део драме и њихова функционалност се, као што је већ напоменуто, знатно шири у односу на ону уобичајену помоћног текста.

Унутартекстовне дидаскалије, међурепличке, доста су ретке у драми *Брод за лутке*. Као да су оне уводне, овога пута на почетку сваке сцене, довољне да ауторка објасни све што се репликама не може изрећи. С друге стране, у делу *Наход Симеон* су честе, и сличне оним уводним. Њихова функција је традиционална – указују на то ко, шта и како ради на сцени, слично је и у драмама *Пет живота претужног Милутина* и *Жица*. Драма *Шине* има мало детаљније дидаскалије унутар текста – оне упућују на то у ком делу сцене се одређена сцена одиграва и у којој атмосфери, будући да садрже информације о томе ко се у сцени појављује, а повремено се каже и на који начин „Гадни *ноншалантно* пуши”¹⁶. Унутартекстовне дидаскалије комада *Змајеубице* најважније су за саму трансформацију – оне упућују на промене које се на сцени збивају, од тога који лик се у ког претвара до тога шта ће писати светлећим словима на сцени. Поред ове намене, јављају се и оне које прате саму драмску радњу, репличке дидаскалије, и које је допуњују.

Финалне дидаскалије су изузетно значајне у драмском свету Милене Марковић, ауторка се њима служи и као епилогом. Оне откључавају судбину јунака, указују на то како су завршили, а често завршавају

¹⁵ М. Marković, *Drame* 2, 212.

¹⁶ М. Marković, *Drame*, 67.

веома мрачно. Реченица од само једне, помало застрашујуће речи – *Мрак* честа је дидаскалија у драмама Милене Марковић. Углавном обележава крај сцене или ситуације, и симболички означава да је ће уследити нешто мрачно – невидљиво на сцени, али и да је манифестација зла материјализованог на различите начине. Мрак је и пауза, тренутак кад гледаоцу треба да „падне мрак на очи”, пошто је био сведок стварности коју живе јунаци. Тако се обележава и метафорички означава драмски свет ауторке.

Пошто смо сагледали појаву и функције дидаскалија у овим драмама, закључујемо да су оне њихов неодвојив део, као и да без њих драмска стварност Милене Марковић остаје непотпуна. Дидаскалијама се говори све што је у репликама прећутано или за шта у њима једноставно није било места.

СОНГОВИ

Драме Милене Марковић су драме о људима који су рођењем осуђени на пропаст. И они то знају. Свесни себе и времена у којем живе, они управо у сонговима најчешће изражавају трагичност свог постојања или суровом истином суочавају читаоца, односно гледаоца с реалношћу која је пред њега постављена и са животом самим, сасвим огољеним. Сонгови су како израз индивидуалности појединих јунака, тако повремено и хорске песме које изражавају став заједнице или доприносе разјашњавању драмске радње и околности у којима се она одвија. Могло би се рећи да је поетско седиште ових драма у сонговима, да се ту крије семантички кључ за њихово тумачење, али и пут ка некој врсти катарзе. Сваки пут када наиђемо на сонг у њеним драмама, застајемо, што због емотивног набоја, што због запитаности над поетском поруком која израћа из сваког сонга. „Тамо где индивидуа нема могућности да каже своју реч о себи и свету у којем дијалог не постоји, а монолог није довољан, она пева, и тако кроз нову форму заузима позицију изван субјекта и свој лични удес претвара у мит. Метајезик који се на тај начин конструише од поетских и формалних одредница сонга постаје средство

кроз које лични мит досеже универзално значење, али истовремено и нека врста деконструкције самог процеса митологизације и митоманије.¹⁷ Управо ова одлика језика Милене Марковић је можда и најснажнија – испољава одређену јачину израза која никога не оставља равнодушним, која драмском језику даје једну специфичну, *марковићску* боју и која даје личностима у драми величину коју иначе можда не би досегле. Певање, говорење себе кроз сонг, лирско изражавање дубина свога бића кроз мрачна, симболичка места, уз одређени ритам и музикалност, с местима неодређености, али уз јасан емотивни набој – то сонгове чини незаобилазним у тумачењу карактера и драме у целини. На овом месту ће бити анализирани тек понеки сонгови.

Сонгови јесу препознатљива форма када је у питању драмско стваралаштво Милене Марковић, но они нису одувек били присутни. Комад *Павиљони* је једина од досад написаних драма Милене Марковић у којој нема ауторских сонгова. Појављује се, додуше, певање на неколико места. Од комада *Шине* сонгови постају неизоставни део драмске сфере Милене Марковић. Ово дело обилује сонговима, но само један је ауторски и налази се на почетку крајње сцене у драми. Док први стих упућује на идиличну атмосферу, остварење онога што је јунакиња замишљала, желећи за себе рај (непрекидно седење на љуљашкама), крај сонга је глагол који означава смејање, али оно ружно, непристојно и гласно смејање, које никако није у складу с рајским блаженством. Све је уништено, разорени су људи, а не само једна држава. Сонгови потцртавају ауторкин однос према насиљу и последицама које оно оставља, у било ком облику да се јавља.

Брод за лутке обилује сонговима – они ће постати централно место у драмском свету Милене Марковић, из којег се црпи семантичка порука комада и у којем се крије суштинска природа бића. Главни сонг који Мајка пева, назван *Песма*, привидно је успаванка, којом мајка покушава да умири своју млађу ћерку, уплашену сенкама. Занимљиво је да је сенке плаше јер оне подразумевају скривитост, али уједно и мрак

који није потпун. Да би било сенке, мора бити и светлости. Ипак, сонг одступа од основних значења и функције успаванки. „Мајчина песма се окончава два пута поновљеним стихом: ‚боли боли трпи‘, а деминутиви, који привидно смештају дете у центар света прилагођеног његовим мерама и виђењу, суштински откривају да је заштитничка природа мајчинске љубави и родитељског дома само игра речима, прича која маскира стварну окрутност света.“¹⁸ Нема утехе и спаса ниоткуда, и физички и метафизички свет су једноставно окрутни. Управо стога једино преостаје трпљење бола, које се понавља. Успаванку налазимо и у драми *Наход Симеон*, коју мајка пева детету-беби док је напушта и ставља у воду. Она се тим сонгом, заправо, опрашта од детета и упућује му савете које неће моћи да му изрекне онда када му буду потребни. Оваква употреба успаванке опет одудара од њене основне намене, а то је терање злих сила, будући да мајка овде пева успаванку у тренутку када дете пушта низ воду, у непознато, несвесна шта га на другој страни чека. Мамина *Успаванка* нема много везе са жанром чије име носи, осим што се завршава обраћањем детету, са жељом да оно заспи. Сан на крају може значити и смрт, то је за младу жену неизвесно.

Породични односи који откривају и суштински однос према животу честа су тема сонгова ових драма. Сонг *Није наше* који певају Тата М и Мама М у комаду *Брод за лутке* јесте дует отпеван углас, а упућен Златокосој. Овај сонг је пре свега пун негација, одрицања од одговорности и недавања за права припадности, уз оштар осуђивачки тон и неприхватање другог јер то друго *није наше*, односно није као ми. Суровост која избија из стихова овог сонга реалистична је, открива оно са чиме се мајке деце с посебним потребама сусрећу и указује на бремене које им друштво набацује на леђа, уместо да им помогне да се изборе с потешкоћама. Породичне односе и хијерархијско постављање ствари на своје место показује и Медведићев сонг *За сина*, који такође обилује анафорама, али онима које означавају простор у којем

¹⁷ В. Копицл, нав. дело, 14.

¹⁸ Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Бајка као културни код у Броду за лутке Милене Марковић“, *Књижевност и култура* 39/2 (2010): 599.

се његов син налази, уз епифоре којима се инсистира на осветљености простора, тј. изостанку мрака и страхова које он подразумева. Емотивни тон ове песме открива пре свега грижу савести Медведића, и сасвим се разликује од песме његових родитеља, но води до исте одлуке – напуштања Студена. Занимљиво је повезати ове сонгове одбацивања детета са оним које пева одбачено дете, насловни јунак драме *Наход Симеон* – иако су из различитих драма. Први сонг главног јунака *Сироче* открива његове тежње и муке. Песма, готово читава написана уз коришћење анафоре, открива потребу да се пронађе сопствени идентитет, али и потребу за женом и разоткривањем те, толико скриване, женске природе, као и усмереност на тело и лепоту. Сонг је дугачак и подразумева успорен ритам управо спрам силних понављања, а уз слободан стих и апсолутно изостављање риме. Симеон је препун питања која га муче и спреман да оде у свет како би на њих пронашао одговоре. Убрзо следи други сонг *Исповест* којим се само наглашава нужност одласка и који потврђује Симеонову усмереност на телесно, еротско. Последњи сонг главног јунака *Хоћу да ме нема* најављује смрт. Ауторка показује очајно стање главног јунака – од запитаности у првом, разиграности у другом, до апсолутне пропасти у трећем сонгу, она и овим путем указује на развој јунака и промену у његовом карактеру изазвану несрећном судбином. Тако се, пажљиво читајући сонгове Милене Марковић, сусрећемо с различитим перспективама – и родитеља који напуштају дете, али и напуштене деце. Ауторка гради слику породичног света, породичних односа и проблема који из њих извиру, а који задиру потом и у идентитетска питања сваког појединца. Кроз те односе, огледа се и стање у друштву и уочавају се проблеми једног друштва.

Вештичин сонг *Татице* је најпотентнији у драми *Брод за лутке*, носи дозу трагичности у себи, будући да почива на жељи за поновним почетком, а отпеван је на самом крају живота. Рефрен у виду апострофе, где се ауторка служи деминутивом, ставља фигуру оца на место спасиоца – још једном је у питању мушка фигура од које јунакиња тражи стабилност и спас. То што се служи деминутивом ставља је у додатно

подређену позицију, тако овај стиховни говор није говор одраслог већ детета које у свом оцу види хероја. Жеља да се оде, да се оправда, да се буде сачуван и утешен – понавља се кроз дело, а у стиху *хоћу опет да се родим* добија свој врхунац. Развој јунакиње у овој драми видљив је и кроз сонгове Женског, главне јунакиње комада *Жица*. Сонг *Моје око лепо* који пева Женско личан је и говори о доживљају себе, о жељама да се буде виђен и препознат, односно о телесној потреби да се лепота валидира. Понављањем присвојне заменице наглашава се свест о себи, о припадности, из чега потом произлази и потреба да други сагледа предмет пажње лирског субјекта, а потом и патња услед немогућности да се дата жеља оствари. Други сонг *Тужна мала птица* Женско пева као удата жена, која се спрема да почини прељубу са својим девером. Но Женско није беспомоћна мала птица, што открива последњи сонг у драми, једини насловљен – сонг *Борбена*. Овај сонг на први поглед не позива на борбу, али Женско ће у борбу кренути, водећи за собом Мутавог, Монахињу и војску инвалида – дакле, све оне одбачене људе. Планина као лајтмотив ове песме представља простор слободе и простор борбе, с којим се Женско временом мири и пристаје на улогу која јој је дата у животу, односно бира да не буде пасивна и спрема се на покрет. Јунакиње две драме се мењају, расту, што је природна појава, али и реакција на притисак друштва, на породичне односе и поступке чланова породице, као и на патријархалне захтеве стављене пред једну жену. Паралелно читање показује да је судбина жене у различитим околностима иста – она на крају, уколико жели да опстане, мора постати *борбена* и почети да се ослања пре свега на себе и своју снагу.

Уводни стих Газдиног сонга *Није живот* представља семантичко жариште комада *Шума блиста* – у њему се крије однос према животу свих ликова унутар драме. Затворена, кружна композиција песме указује на то да нема места срећном крају – безизлазност се подразумева. Живот је да се пати и да се трпи, а метафорички израз којим песма почиње (и завршава се) само поетичније потцртава ту, у случају јунака драме, непобитну и неупитну чињеницу. Чак

и када ауторка остави могућност маштања о животу из бајке, убрзо ће одговорити на њега указујући на то да је немогућ јер, осим у сновима и жељама, *није живот торта са шлагом*. Поготово то није за јунаке Милене Марковић. Горак укус који су осетили толико их је обележио да су доспели у свој пакао – тамо где свака нада престаје и где не преостаје ништа друго до ламентирања над прошлим.

Одлучност у борби истиче се као главни мотив свих сонгова младића у драми *Змајеубице*. Тако ће Трифко Грабеж извести сонг *Пуштај царе*. Песма је испевана у дугом стиху, а мелодичност се постиже репетитивним апострофама, пре свега. Први део песме јесте једно обраћање цару уз заповедни начин, док је други варијација тога – овога пута се уместо именице цар (у вокативу) који све има, употребљава заменица *ја* уз глагол који означава хтење, задржавши све у претходном делу поменуте мотиве, чиме се постиже паралелизам. Лирски субјекат, према томе, себе и цара ставља у исти ред у људском смислу, обојица су људи и имају потребу за припадањем и за присвајањем и одвајањем онога што је своје од онога што је туђе, макар и по цену живота. Уочава се намерно изостављање интерпункцијских знакова, чиме се оставља утисак да се сонг изриче у једном даху. Нагомилавање речи „царе“ у сонгу говори о тиранској фигури која наткриљује све бедне животе, одузимајући им чак и оно мало људског достојанства којег су жељни. Песма Сањане Девојке *Детету* почиње нежно, с мајчинским упутствима сину, но прераста у ангажовани сонг о неједнакости међу људима. Овим сонгом указује се на то да се менталитет потлачености усваја одмалена, ради очувања живота. Моћ управља свачијим животима. Анафоре *немој* функционишу као забрана која се упућује у облику савета, а анафоре *јер имају* дају објашњење услед којег се забрана изриче. Сонг одише ритмичношћу. Сврсисходност упутстава која се дају на почетку открива се на крају – реч је о алатима за преживљавање јер у таквим околностима човек се лако може пронаћи кривим за ма шта, и још лакше потом изгубити главу. Милене Марковић у овој драми кроз различите сонгове, које певају најразличитији ликови у разним околностима, увек открива

исто – друштвену неједнакост и потребу потлачених да на њу одговоре отпором. Овим се само појачава утисак неизбежности онога што је уследило, а то је Први светски рат. Ауторка као да покушава да покаже микродетаље који су до тога водили, усмеравајући се на мале људе, оне који у таквим историјски преломним тренуцима највише страдају, али и оне који историју ломе, једнако како се она преко њихових плећа прелама.

Драма *Деца радости* има двојак сонгове – оне које изводи Песник, уз рок музику осамдесетих и хитови су, па их самим тим издваја и другачији тон, и оне које изводе други ликови у драми. Први сонг пева Песникова Мајка при рођењу свог детета. Рима коју ауторка употребљава у овом сонгу подсећа на ону из песама за децу – једноставна је и певљива, но између њих крије се рефрен *проћи ће проћи ће* који упућује на патњу и бол које треба савладати у датом тренутку. Нема одмора и нема олакшања, а трпљење постаје животна девиза, што смо већ навикли када је драмски свет Милене Марковић у питању. Официр свог сонг (*Кад сам био млад сваком добру рад*) који пева пијан у кафани, када се после рођења сина суочава са својим непроживљеним животом, пропраћен је његовим неуспелим покушајем да се удави каишем док стоји на кафанском столу. Иако је песма о првој љубави која се завршава трагичним исходом, она је уједно и песма о ривалству међу браћом. Ове две песме указују и на различите перспективе рођења детета – мајчину и очеву. Док је мајка опхрвана порођајним боловима и мисли на живот који се рађа, отац се у кафани препушта носталгији, потпуно одвојен од онога што се дешава, чиме је већ стављен у привилегован положај у односу на своју супругу. Песников сонг *Мама дај ми да живим*, као песма једне рок звезде, изазива падање на колена оних који су на сцени – Песник постаје познат. Рефрен открива жељу за славом, светлошћу позорнице која побеђује таму унутар лирског субјекта, док се строфе фокусирају на породичне односе и жељу да се измакне из родитељских руку које га спутавају.

Нема много сонгова у драми *Пет живота претужног Милутина*, али је скоро читава драма написа-

на као песнички уређен говор. Први сонг *Полетела булбул птица* певају три гаврана – у питању је, дакле, трио. Песма има две целине – једну у којој гавранови, традиционални носиоци лоших вести, описују шта се дешава кроз нарацију, и другу у којој се јунак о којем је претходно певано директно обраћа птици с почетка песме. Ауторка употребљава стилске фигуре типичне за епску народну поезију, као и регистар појмова.

Када је реч о хору у драмама Милене Марковић, он се појављује у разним облицима, наглашено и скривено, и с различитим функцијама. Уочава се од прве драме – када јунаци *Павиљона* заједно певају навијачку песму на крају. У *Шинама* популарну песму *Све је лако кад си млад* изводи војска, па се условно речено може говорити о употреби хора. У ове две драме, према томе, нема правих хорских песама, али има хорског извођења, што указује, пре свега, на заједништво, односно заједничко преживљавање предодређене судбине. Хорски сонгови које певају Патуљци у драми *Брод за лутке*, богати понављањима и звучним стилским фигурама, врцају различитим сексуалним алузијама, чиме се они који су у бајци представљени као добри, вредни, ведри спасиоци девојке у невољи, овде откривају као насилници, намучени људи који морају да раде и који покушавају да се насиљем задовоље јер другачије не умеју. Патуљци тиме исказују своју природу која није радничка, као у бајци, њихов понор није рудник него је еротски, они су сасвим усмерени на сексуално и мрачне дубине које их карактеришу, с тим су у вези. Узимајући улогу посматрача-коментатора, Патуљци испуњавају делимично традиционалну хорску функцију, но смех којим се песма завршава наглашава ироничан тон у којем је отпевана. Последњи сонг Патуљака *Доле* потврђује њихову природу: није случајно што се инсистира на рефрену који се понавља после сваког стиха – то *доле* јесте мрак, наркоманско легло, друштвена маргина у којој не важе правила уобичајеног живота, али уједно и утамниченост у том таквом доњем свету.

Хор калуђера драме *Наход Симеон* пева веселе песме, које прате рад. Док уводни део сонга *Калуђерска* певају сви калуђери, онај који осликава Јована и Милуна пева један – он излази испред свих, што подсећа

на улогу античког корифеја. Калуђерска песма открива чари калуђерског живота, који тече складно с природом, али који није лишен греха и грешних мисли које долазе ноћу. Рефрен који је име јунака о ком песма говори само наглашава то да је он запосео читав манастирски живаљ и да су сви очарани њиме, његовом посебношћу о којој се у песми говори, а која се махом ослања на телесност, хедонизам и лепоту. Ова хорска песма има улогу представљања ликова, њиховог портретисања и важан је елемент карактеризације јунака. Сонгови драме *Шума блиста* које певају девојке имају елементе народних лирских песама. Сонг *Шећер за душу* почиње као хорска песма коју певају све девојке, а онда се појединачно издвајају гласови како би свака од њих отпевала своју животну причу. Појединачни сонгови откривају тежак живот сваке девојке-виле, и сви указују на трагичност судбине јунакиња, мада су испевани различитим стилем и у различитом ритму, често подсећајући на лирске народне песме. То што ове песме певају девојке којима је дата вилинска, магијска природа, доприноси њиховој трагичности и оставља још јачи утисак на читаоца. Сонг у овим драмама постаје перформатив, он је простор у којем се може продубити тема којом се ауторка бави.

Хор војника у драми *Жица* пре свега има функцију да укаже на присуство војника на територији. Средишњи део хорске песме личи на античке хорове који су ту да читаоцима, пре него што се одигра сцена у садашњости, испричају шта се међу ликовима десило у прошлости. Ауторка овде класичну функцију обмотава баналностима из живота једног војника, комбинујући при томе контрастне мотиве молитве, писма мами и грубо исказаних телесних задовољстава. Оваквим сонгом војници се стављају у позицију обичног човека који ради задат посао, али који мисли о другим стварима, њега рат заправо не занима, он само жели да лепо спава на крају дана. Хорска песма сватова којом дочекују младу у новој кући опет призива народне лирске сватовске песме. Иако почиње као добродошлица, препуна дивљења лепоти, претвара се у сирову жељу да се та лепота доживи и осети сопственим рукама. Тако се ауторка поиграва с на-

родним наслеђем, не романтизујући га, но дајући му застрашујуће примесе. Хорови у овој драми, дакле, коментаришу и допуњују драмску радњу, али и наглашавају окренутост ка телесном, потом окрутне услове у којима се драма одвија, као и на крају неповољан положај жене у таквом свету, која утеху и сигурност не може да пронађе чак ни унутар своје породице и која је, кад се све сведе, увек крива и увек жртва.

Милена Марковић у драми *Змајеубице* уводи на неколико места различите хорове који, као антички, својим сонговима подржавају радњу и певају о ономе о чему се расправљало у дијалозима који им претходе (нпр. Хор писара и трговаца) или пружају различите тачке гледишта на одређени догађај, као што је случај с реакцијама на убиство Фердинанда (трговци, радници, писари и господа, сељаци, студенти) – из такве поставке ствари ефектније се сагледавају један историјски догађај и његове последице, али се види и друштвена подељеност, односно класна условљеност која управља не само животима људи него и њиховим ставовима и моралним вредностима. Занимљиво је да сонг *Момачка песма* изводе сви мушкарци, и то да се изводи током сцене у којој се Гаврило опрашта од живота. У овој песми обигравају паралелно ерос и танатос, виталност и еротичност које призива близина смрти огледају се у обраћању девојци која је изневерила младићеве жеље. Читава песма опевана је у односу ја–ти, какав је лирски субјекат и каква је девојка, те шта их обоје у будућности чека, а шта би чекало само да је она била *ватрена*, што се понавља као рефрен у свакој строфи. Тон песме је весео иако садржина то није, она је трагична, али одише и помиљивошћу, као да главни проблем младића није смрт која му се спрема већ љубавни неуспех. Завршни сонг драме, истоимена песма *Змајеубице* кратка је и почиње стиховима које изводи Франтишек, а односе се на мотиве из природе, подсећајући на народну лирску поезију. Занимљиво је што ауторка помиње змију и рибу, хришћанске симболе за ђавола, односно Бога, као некакав исконски дуалитет. На те стихове се надовезује строфа коју певају сви: „А трава расте од људскога зноја / цвет је порастао од многих суза / девојка плакала момка сахранила / момак је био змајеуби-

ца / кућа се прави од дрва / а дрво расте од крви.”¹⁹ Мотиви зноја, суза и крви употребљени су овде као животни – они које човека чине човеком, али и који стварају свет, мада значе муку, патњу и смрт. Тиме што ауторка овим сонгом уз ове мотиве бира да заврши драму, поручује се да жртва није узалудна и да младићи јесу били хероји. Јунаштво се плаћа смрћу. Нема другог начина. Вечно име захтева јуначки подвиг. А на вечним именима расте неко ново поколење, неке нове *змајеубице*.

Хор ће у драми *Ливада пуна таме* имати представљачку функцију – најављује и коментарише драмске ситуације. Сонг којим се дело завршава најдужи је од свих. Ова хорска песма наглашава поенту драме и кореспондира с Блејковом песмом која стоји као епиграф, на почетку. Ауторка у последњем сонгу даје свој одговор на романтичарски поглед на свет, играјући се са сликама човековог одрастања и стасавања. Стихови осликавају различиту природу страхова, а ауторка даје и упутство како се с њима носити – кључ је у суочавању, прихватању. Спомине се и дуалитет човекове природе, телесно и душевно и вечита борба с којом се човек кроз живот носи, те љубав као коначни одговор.

Сагледавањем свих ових сонгова, уочава се свеукупна немоћ драмских јунака коју они често не умеју другачије него лирски, кроз песму, да изразе. Иако су им животи, приче и околности у којима се налазе другачији, судбина им је свима иста – осуђени су на страдање и пропаст. Правећи драмске паузе сонговима, Милена Марковић позива гледаоца да застане, да се заустави и заједно с јунацима остане у тренутку, загледан над њиховом судбином. Сонговима се потцртава оно што је претходно наговештено, у дијалозима, дидаскалијама, драмским ситуацијама – свет Милене Марковић осликава простор лишен илузија и идеала, те свирепу стварност која нарушава основна људска права и која појединца баца на колена. То што се овакав свет исказује и драмским и лирским језиком омогућава његово вишеструко проживљавање – и путем рација, критички, и путем емоција. „Форма сонга у њеној драми постаје и својеврстан

¹⁹ M. Marković, *Drame*, 419.

простор негирања света моћи, врхунски чин побуне, како то тумачи Светислав Јованов, али пре свега замена за катарзу коју је савремена драма изгубила, или ничеанска потрага за метафизичком утехом. То непостојање катарзе постаје суштина трагичности савременог јунака, а сонг постаје израз спознаје тог одсуства, присуства одсуства.²⁰ Снага драма Милене Марковић крије се управо у поетском, у сонговима и поезији која извире из сваке реченице. Пратећи свој ритам и метар, оне понављањима наглашавају и упозоравају на место човека у изразито трагичком свету, али ипак пуном неочекиване лепоте.

Језик јесте огледало времена и кључан је за разумевање атмосфере у којој се одвија драмска радња, као и за разумевања карактера који су носиоци те радње. То је језик свакодневице, језик улице, препун жаргона, псовки, разговорног стила, лишеног правила, у складу с друштвеном маргином којој припадају јунаци драма. Најзначајнија и најупечатљивија употреба језика крије се у сонговима, местима где поетско надмашује драмско и где се, певањем, ликови најинтимније, најискреније и најслободније изражавају. Продор поетског у драмско није нешто ново, али свакако јесте неодојиви спој када је језик Милене Марковић у питању. Жанрoвска полиморфност омогућава ауторки слободу у изразу, да прати и узима управо оне елементе језика који су јој потребни да би боље дочарала одређену ситуацију и одређени карактер, а све у складу с поставком конкретне драме и атмосфером драмског света који ствара. Језик ту постаје моћно средство, одређивачко и показивачко, које је више од пуког оруђа којим се ствара – користе се сви његови аспекти и у свим драмама Милене Марковић осећа се дубоко познавање и разумевање богатства језика и моћи коју он има.

²⁰ В. Копицл, нав. дело, 17–18.

БИБЛИОГРАФИЈА

Извори

- Marković, Milena. *Drame*. Beograd: LOM, 2014.
- Marković, Milena. *Drame 2*. Beograd: LOM, 2022.

Литература

- Anđelković, Sava. *Didaskalije: od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame*. Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2022.
- Иберсфелд, Ан. „Речник кључних термина позоришне анализе“. *Сцена* 5–6 књ. 2 (1996): 132–145.
- Копицл, Вера. *Метајезик ишчашеног жанра: сонг у постдрамском тексту Милене Марковић*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2018.
- Mukaržovski, Jan (1981). „Dve studije o dijalogu“, u *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, 264–292. Beograd: Nolit, 1981.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Байка као културни код у *Броду за лутке* Милене Марковић“. *Књижевност и култура* 39/2 (2010): 587–601.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988.
- Sarazak, Žan-Pjer /prir./ *Leksika moderne i savremene drame*. Vršac: KOV, 2009.
- Сувајџић, Бошко. *Дновиде воде*. Нови Сад: Орфеус, 2012.

LANGUAGE IN MILENA MARKOVIĆ'S PLAYS

Summary: The paper examines different aspects of language use in the ten plays written by Milena Marković so far, from general characteristics to a detailed analysis of dialogues, monologues, and stage directions, with special attention given to songs. Through this dramatic element the unique poetics of Milena Marković are revealed, as well as the strength and authenticity of her dramatic creation, which lie precisely in language.

Key words: dramatic language, song, dialogue, monologue, didascalia, chorus, contemporary Serbian drama, Milena Marković.

РУКОПИС О ПОЗОРИШНОМ ЖИВОТУ У ЛОГОРУ ОФЛАГ VI С У ОСНАБРИКУ

Сажетак: Основна сврха рада је да се широј јавности представи важан историјски извор, који се чува у Музеју позоришне уметности Србије, и који допринноси реконструкцији живота заробљених официра Југословенске војске у немачким логорима. У питању је рукопис који нам доноси податке о раду позоришта „Уметничка група“ у логору Офлаг VI С у Оснабрику у којем су били заточени југословенски официри (рукопис је и настао у поменутом логору из пера логораша). Уз кратак историјски оквир, те осврт на постојање позоришне активности међу југословенским заробљеницима у логорима током Другог светског рата, биће представљени значајни појединци, услови живота и положај заробљеника у Оснабрику и њихов позоришни рад. Рад прате прилози – преписи два текста из рукописа који описују позоришни живот у логору у Оснабрику.

Кључне речи: Други светски рат, ратни заробљеници, официри Југословенске војске, Оснабрик, логор Офлаг VI С, позориште, „Уметничка група“, архивска грађа МПУС.

Након Априлског рата и окупације Краљевине Југославије многи војници, подофицири и официри одведени су у заробљеништво. Прецизан број није утврђен, међутим, ради се о више од 300.000 заробљеника, међу којима око 13.000 активних и резервних официра, интернираних у различите логоре у Немачкој, мање у Италији и Норвешкој¹. Број заробљеника је након пар месеци смањен на испод 200.000. Ослобођени су махом несрпски припадници југословенских народа и националних заједница (Хрвати, Словенци, Македонци, Мађари, Бугари, фолксдојчери...), али и Срби и Црногорци који су били колаборационистички настројени и који су заговарали сарадњу с Трећим рајхом. Процентуално, међу онима који су остали у заробљеништву било је 90% Срба и 10% Црногораца, Сло-

Мирослав Антић
Музеј позоришне уметности
Србије
miroslav.antic@mpus.org.rs

Оригинални научни рад
Примљено: 9. 6. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.

¹ Саша Илић, „Родна грудa – логорско позориште заробљених југословенски официра у Оснабрику“, *Војноисторијски гласник* 1 (2020): 224–225.

венаца, Јевреја и припадника осталих народа који су били левичари или југословенски и антиосовински оријентисани.²

Важно је напоменути да нису у питању нацистички концентрациони логори, такозвани логори смрти, већ логори намењени заробљеним официрима с неупоредиво повољнијим условима. Немачка реч *oflag* представља скраћеницу од речи *offizierslager* (логор за официре), односно *offizierskriegsgefangenenlager* (логор за ратне заробљенике официре). Заробљеним непријатељским официрима одређена права гарантовала је Женевска конвенција о поступању с ратним заробљеницима из 1929. године, али њу су константно кршиле нацистичке управе у атмосфери суровог тоталног рата.³ Затвореници су имали унутрашњу логорашку управу („старешинство“), али је на врху пирамиде, наравно, била немачка команда; нису имали радне обавезе (што им је отварало могућност да организују спортски, друштвени и уметнички живот), имали су право да примају пакете, постојао је богослужбени живот за вернике. Међутим, основни проблеми били су лоша и недовољна исхрана, изостанак адекватне медицинске заштите, недостатак грева и неповољни хигијенски услови.⁴ Заробљени подофицири и војници, осим врло мало њих који су били распоређени да опслужују логоре за официре, били су смештени у посебан тип логора *stalag*, скраћено од *Stammlager für Kriegsgefangene* (логор за ратне заробљенике), у којима су услови били гори него у официрским логорима.

Највећи логори у које су смештени заробљени југословенски официри били су Офлаг XIII В у Нирнбергу (1943. пресељен је у Хамелбург) и Офлаг VI С у Оснабрику. Офлаг VI С бројао је око 6.000 југосло-

венских официра.⁵ Како се ситуација у отаџбини усложњавала (устанак против окупатора, грађански рат...), тако је долазило и до трвења и политичке поларизације међу заробљеницима. Једни су подржавали владу Милана Недића, други су били против било какве сарадње са окупатором и нацистима. Немала је била група левичара и антифашиста чији ће утицај на друштвено-културни живот у логору бити велики, а десетак предратних чланова Комунистичке партије Југославије основало је илегалну логорску организацију.⁶ Од 1942. године део југословенских официра јеврејске народности издвојен је у посебан блок – Офлаг VI D, а од средине јуна 1943. ту затварају и остале „неподобне“ затворенике. Ограђен жицом, овај логор у логору у суштини је био кажњенички⁷ и за око 700 пребачених официра режим је био неповољнији и строжи. Ускраћивани су им право на лечење и пријем пакета, одузимања им је лична имовина и присиљавани су на физички рад.⁸ Савезничка британска војска ослободила је логор у Оснабрику 3. априла 1945. године.

Међу југословенским заробљеницима у разним логорима развила се позоришна активност, за шта велика заслуга припада ентузијастичним појединцима, по правилу позоришним уметницима или особама блиским позоришту пре избијања рата. У Офлагу XIII В у Нирнбергу/Хамелбургу два најактивнија позоришта била су „Народно позориште“ и „Боем“. „Народно позориште“ је најпре водио Ранко Младеновић, књижевник, преводилац, позоришни критичар, новинар. Од 1942. ту дужност преузима Боривоје Стојковић, професор и театролог. Значајни појединци за позоришни живот у Офлагу XIII В били су: Станислав Беложански, сценограф; Предраг Милошевић, композитор и диригент; Ђорђе Караклајић,

² Jelena Lopičić Jančić, „Međunarodnopravni aspekt statusa jugoslovenskih ratnih zarobljenika u logoru Osnabruk u Nemačkoj od 1941–1945. godine“, *Strani pravni život: teorija, zakonodavstvo, praksa* 2 (2015): 222–223.

³ J. Lopičić Jančić, исто, 221–237.

⁴ Александар Стојановић и Немања Андријашевић, „Алманах 1941–1944: хроника и уметничка збирка оснабричких логораша“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 89 (2023): 162.

⁵ Jelena Lopičić Jančić, нав. дело, 226.

⁶ Rodoljub Žižić, *Osnabrički zvuci i odjeci*, (Beograd: Narodna knjiga, 1981), 41–42.

⁷ С. Илић, нав. дело, 227.

⁸ А. Стојановић и Н. Андријашевић, нав. дело, 163–164.

музичар; Александар Рашковић, Драган Јовановић, Светолик Никачевић, Александар Аца Радовановић, Душан Антонијевић, Предраг Динуловић – глумци. У Офлагу V D у Офенбургу деловало је позориште под називом „Бодљикава жица“, а важна личност за његово покретање и рад био је књижевник и културни радник Милан Богдановић. Мата Милошевић, са двадесетогодишњим активним глумачким искуством у Народном позоришту у Београду, нашао се у логору Сталаг XVII B у Гнајксендорфу, малом месту у Аустрији, код града Кремс на Дунаву, и тамо је учествовао у позоришном животу. Глумац, редитељ и управник више позоришта пре Другог светског рата Витомир Богић организовао је извођење представа у италијанском логору у Аверсу код Напуља. Станислав Бајић, у заробљеништву управник, глумац и редитељ Српског логорског позоришта у Сталагу VIII A у Герлицу у Немачкој, пре заробљеништва је био правник и писац, а после рата књижевник, теоретичар, управник Српског народног позоришта у Новом Саду и помоћник управника Народног позоришта у Београду, театролог и позоришни критичар. Међу покретачима позоришта у Оснабрику били су уметници Народног позоришта у Београду – глумац Драгољуб Гошић и оперски певач Милорад Јовановић.

Први дани у заробљеништву југословенских официра у великом немачком логору у Оснабрику били су испуњени међусобним препиркама око тога ко је крив за брзи слом војске, потиштеношћу и бригом о личној судбини и судбинама породица у отаџбини. Како заробљени официри нису били принуђени да раде, с обзиром на њихову бројност и висок интелектуални капацитет у логору Офлаг VI С, у обиму који су дозвољавала крута правила, убрзо се развио разноврстан друштвени, културни и забавни живот. Осниване су спортске секције, књижевна и музичка друштва, организована су предавања, „усмене новине“ (информисанији заробљеници су извештавали остале о ратним новостима), приредбе, а временом се развио и позоришни живот.

На Ђурђевдан, 6. маја 1941, након што су немачки

стражари пребројали логораше, окупљени затвореници се нису разишли. Најпре су православни свештеници обавили богослужење. Потом је резервни капетан Драгољуб Гошић, првак и редитељ Дrame Народног позоришта у Београду, одрецитовао пригодну патриотску песму. Учитељ Никола Ђаковић, резервни потпоручник, отпевао је две народне песме. Кратак наставак ђурђевданске литургије био је прва приредба у Официрском логору Офлаг VI С. До следеће приредбе чекало се месец и по дана, али су у међувремену појединци по баракама приказивали своје певачко и глумачко умеће. „Вече југословенских песама“ одржано је 19. јуна, а 22. јуна „Забавно вече“.⁹ Приредбе постају све учесталије, углавном се састоје од хорских и солистичких изведби песама, од рецитала до шаловитих скечева. У логору је било неколико инструмената које су заробљеници понели са собом, затим су од немачке управе добили додатне, део им је донирала Међународна хришћанска заједница¹⁰, а како је у логору било и професионалних музичара, стекли су се услови за музичке наступе; на репертоару су била и дела класичне музике. Простор у којем су се одржавале приредбе био је под отвореним небом, између барака. Пошто је немачка управа логора ротирала заробљенике по баракама, бивша тенковска гаража из које су привремено смештени заробљеници премештени остала је празна, чиме се указала прилика да се извођење представа ту премести, што је управа одобрила. Направљена је импровизована бина, а столице је сваки гледалац доносио и после представе враћао у своју бараку.

Позоришни живот у логору покренут је пре свега захваљујући великом ентузијазму појединаца, нарочито Драгољубу Гошићу, чије је искуство из војничког позоришта у којем је деловао током Првог светског рата било веома корисно.¹¹ Због бриге и залагања

⁹ R. Žižić, *nav. delo*, 37–38.

¹⁰ Isto, 50.

¹¹ Гошић је био члан Позоришта Вардарске, касније Југословенске дивизије, чије деловање почиње на Крфу и прати померање Дивизије кроз Грчку – Солун, Халкидики, Доњи Пожар. (Мирјана Одавић и Јелица Стевановић, *Српско позориште у Великом рату*, (Београд, Музеј позоришне уметности Србије, 2022)

да својим сапатницима у логору олакша туробан и празан живот, заробљеници су га изузетно ценили и волели не само као уметника него и као племенитог човека, великог патриоту и антифашисту.¹² Милорад Јовановић, оперски певач Народног позоришта у Београду, такође је био један од присилних становника Офлага VI C у Оснабрику и његов допринос организовању позоришног живота такође је значајан, а извођењем појединих арија доприносио је разноврсности и квалитету организованих програма. Услед премештања затвореника из једног логора у други, у Оснабрику ће се у једном тренутку затећи и професионални глумци Милан Барић (псеудоним Моша Бераха) и Душан Антонијевић, који је већ учествовао у организовању позоришног живота у логорима у Нирнбергу и Хамелбургу, да би по пребацивању из Офлага VI C у кажњенички павиљон D и тамо био један од главних покретача позоришне активности. Нарочито се истицао и Бранко Јовановић, који је неретко био и редитељ и тумачио главне улоге. Свакако су значајни и Светозар Мусулин, инжењер по образовању, али и даровити писац, чије име се често појављује у сачуваним програмима забавних вечери оснабришког логора, као и сликар Милан Д. Васић, превасходно задужен за израду декора.

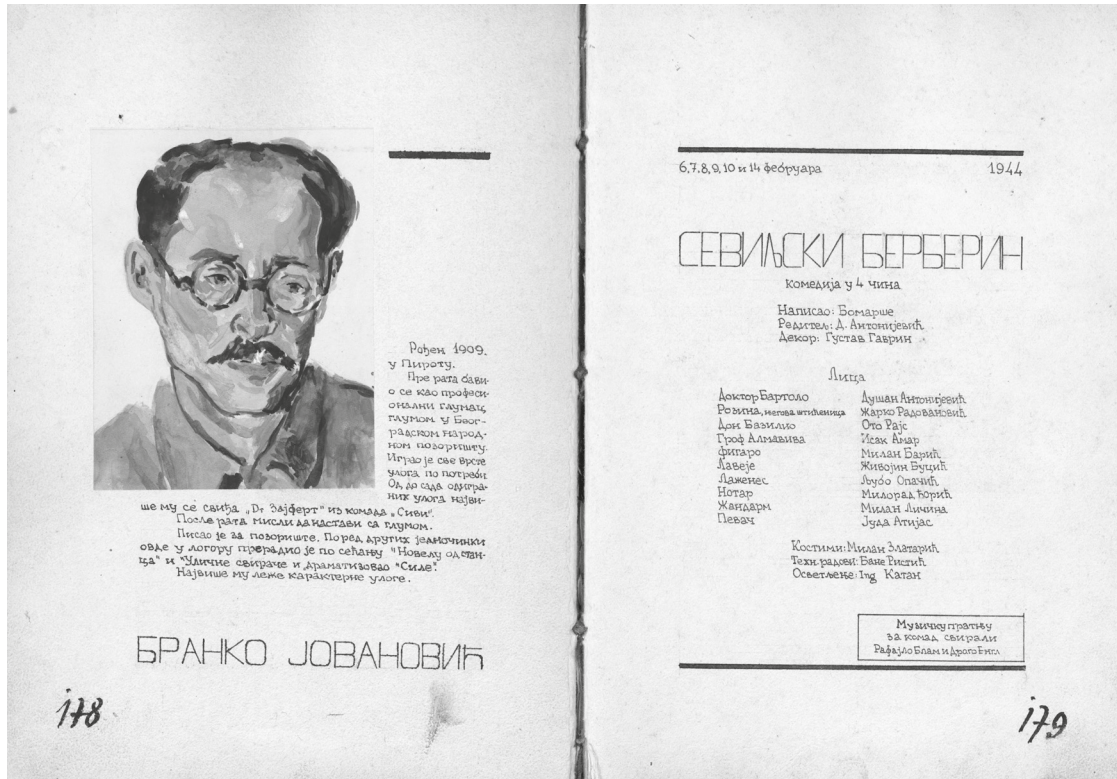
Како су се поделе из отаџбине под окупацијом, изазване међусобним сукобима грађана и њихових оружаних формација, пренеле на политичке и идеолошке поделе међу заробљеницима, по сличном принципу је дошло до поделе и у позоришном животу логора. У Оснабрику поуздано знамо да су функционисала бар три заробљеничка позоришта југословенских официра: „Уметничка група“, „Родна груди“ и „Младост“. „Уметничка група“ је најстарије, и на почетку није било стриктне политичке оријентације, међутим временом се идеолошки профилише и његову основу чине појединци оријентисани против сила Осовине, левичари, симпатизери НОП-а, а било је и чланова Комунистичке партије. Као противтежа, у августу 1943. основано је позориште „Родна груди“,

које је окупљало официре благонаклоног погледа на колаборацију с Немцима, али и официре припаднике грађанских слојева; оперски певач Милорад Јовановић је био водећи члан ове трупе. У Офлагу VI C деловало је и позориште „Младост“. Идеолошки се представљало као неутрално, међутим делило је салу с „Родном грудом“ и неретко су размењивали чланове. Отвара се питање да ли је сврха позоришта „Младост“ била да одврати оне појединце који су идеолошки били против ставова чланова „Родне груди“ од „Уметничке групе“. Упркос томе што је немачка команда фаворизовала „Родну грудом“, „Уметничка група“ је била најбројније, најактивније, најпремљеније и најпосећеније позориште у логору у Оснабрику.

У јулу 1943. године у оснабришки логор пристигла је група од око 100 официра из логора у Хамелбургу, међу којима је, поред глумца Душана Антонијевића, био и Михаило Мика Ристић, организатор позоришног живота у логору Офлаг XIII B, који се по пребацивању у Оснабрик прикључио „Уметничкој групи“ и одмах иницирао преуређење сале за извођење приредби. Задатку се приступило крајње озбиљно. Пројекат је урадио архитекта Драгутин Патронић, електрику и осветљење бине Драго Зупан, а зидове и плафон је декорисао Милан Васић. Након реконструкције није више било прљавих и неомалтерисаних зидова од бетонских плоча, а плафонске греде су сакривене декорацијама. У новој сали је новембра 1943. присуствовање једној представи дозвољено и затвореницима из Офлага VI D, међу којима су били глумци Душан Антонијевић, Милан Барић и Бранко Јовановић, који по повратку у своје бараке, у кажњенички блок, одлучују да и тамо покрену позоришну активност. Одмах су започели с припремама и до првих изведби се није много чекало. Позориште су назвали „Путујуће позориште чланова Уметничке групе D 36“, а у недостатку бољег простора приредбе су организовали у бараца број 36, потом и по осталима баракама. Током хладног децембра припремали су празну дрвену бараку и преуредили је за извођења представа. Већ 1. јануара 1944. одиграна је Нушићева *Госпођа министарка*.

Будући да су на самом почетку драмски текстови

¹² Маријана Гаковић, *Позоришта југословенских заробљеника у Другом светском рату*, (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1996), 16.



били недоступни, њих су по сећању реконструисали глумци, редитељи, књижевници, професори књижевности, учитељи и сви којима је позориште било блиско. Може се рећи да су пажљиво бирали комаде који ће бити извођени, и то оне који су могли да допринесу да се тмурна атмосфера логорског живота лакше поднесе. Даровити заробљеници писали су поједине једночинке, шале и скичеве у логору. Убрзо с пакетима који пристижу логорашима долазе и прве књиге, међу њима и позоришни комади.

На репертоару „Уметничке групе“ нашла су се дела Бранислава Нушића – *Др. Сумњиво лице*, *Ожалошћена породица*, затим *Смрт Мајке Југовића* Ива Војновића, *Кир Јања* Стерије Поповића, *Коста Шљука* Пеције Петровића, *Васкрс* Светозара Мусулина, *Вода са планине* Раше Плаовића и Милана Ђоковића. Било је и страних аутора: Ибзен (*Пер Гинт*) и Бомарше (*Севиљски берберин*). У периоду 1942–1944. „Умет-

ничка група“ је поставила 24 премијере, укупно 88 извођења. У овај број не улазе приредбе, разне академије и колажни програми са играним драмским деловима. Укупно, 76 заробљеника наступали су као глумци у свим представама; будући да су у логору били само мушкарци, они су тумачили и женске улоге. Редитељског посла прихватила су се седморица логораша, од којих је најактивнији био Бранко Јовановић, а за њим Душан Антонијевић. За сценографију су били задужени Милан Васић, Зоран Зорчић и Божидар Нешковић. Укупан број посетилаца на свим програмима (представе, приредбе, забавне вечери...) „Уметничке групе“ био је 63.320. У блоку D, пре оспособљавања сале за извођења, програм *Кроз музику, песму и смех* у три драмске тачке извођен је у све четири бараке логора D по три пута. По адаптирању сале изведени су: Нушићева *Госпођа министарка* (7 пута), Бомершеов *Севиљски берберин* (6 пута), *Песмом кроз шибу* – у част

дана Црвене армије, програм је настао као колективни рад логораша (8 извођења), *Како вам драго* – драмска ревија у два дела и 20 драмских слика, написао и режирао колектив „Уметничке групе“ (4 пута), *Силе* – по роману Бранимира Ћосића, драматизовао Бранко Јовановић (4 пута), *На хоризонту* – драмска ревија (4 пута). За режију су углавном били задужени Душан Антонијевић и Бранко Јовановић.¹³

У логору су, с мањим или већим успехом, излазиле новине (*Весник*, *Барачне новине*, *Гласник књижевне групе*, *Логорски јез*, *Израз*) у којима су се могли наћи и чланци о позоришним новостима, критике позоришних представа или шале на рачун позоришта и позоришних уметника.

У Музеју позоришне уметности Србије чува се калиграфски израђен и богато илустрован рукопис инвентарисан под бројем 1530, са описом: „Алманах Драма у логору заробљених југословенских официра ОФЛАГ-а VI C од 1942. до 1944. године“. Рукопис чине 202 стране дебљег папира, попут листова школског блока за цртање и скицирање, сличне храпавости, димензија 24 x 17 cm – увезане и тврдо укоричене, а корице су умотане у плетени заштити омот. Написан је ћириличним писмом на српском језику. На другом листу рукописа, на коме је и наслов, утиснут је округли печат на коме пише „Oflag VI C – Gepuft“¹⁴.

У питању је рукопис из пера више аутора, настао у августу 1944. године у немачким логорима Офлаг VI C и Офлаг VI D у Оснабрику где су били заробљени официри Војске Краљевине Југославије, а који нам доносе драгоцене податке о члановима и раду логорског позоришта „Уметничка група“. Рукопис до сада није објављен у целости, нити његови појединачни делови. Чува се са осталом грађом Музеја која се односи на позоришни живот југословенских заробљеника

¹³ Сви подаци у овом пасусу (као и добар део из претходних) преузети су из рукописа који представљамо овим радом и односе се на период који он обухвата (јун 1942 – јул 1944). МПУС, инв. бр. 1530.

¹⁴ Назив логора и ознака да је материјал прегледала (дозволила) немачка управа.

током Другог светског рата.

Доминантан наслов рукописа написан на насловној страни је „Драма“, поднаслов дописан испод наслова у уоквиреном правоугаонику „Развој драмске уметности у логору заробљених југословенских официра Офлаг-а VI C кроз рад Уметничке групе од 1942 до 1944. г.“. Ауторски тим: саставили и уредили – Васић Милан, Мусулин Светозар, Антонијевић Душан; техничка опрема и цртежи – Милан Д. Васић; сарадници – Ђорђевић Слободан, Јовановић Ђорђе, Поповић Таса, Јовановић Аца, Личина Милан; сликарски прилози – Влајић Душан, Патронић Драгутин. Осим два потписана текста чије преписе дајемо у наставку, није наведено индивидуално ауторство над појединачним прилозима, текстуалним или ликовним.

Рукопис се састоји из две целине. Прва, од стране 1 до 166 односи се на рад „Уметничке групе“ у Офлагу VI C и садржи:

- текст Светозара Мусулина о позоришном животу у Офлагу VI C (Прилог 1);

- осврте на најзначајније елементе за успешно креирање представе: глума, режија, маска, сценографија, осветљење и техника позорнице;

- илустрације плаката и програме извођених представа у комбинацији са илустрацијама портрета и кратким биографијама чланова позоришта;

- преписе критика изведених позоришних представа и белешки о позоришном животу, објављених у логорским листовима;

- табеларни статистички део – попис глумаца, редитеља и сценографа с бројем представа на којима су радили и датумом првог ангажмана, попис одиграних комада са именом писца, попис глумаца који су тумачили женске улоге и колико пута, број одиграних представа по годинама и број посетилаца.

Друга целина носи наслов ЛАГЕР „D“, обухвата стране 167–201, односи се на позоришни живот у Офлагу VI D и садржи:

- текст Душана Антонијевића о позоришном животу у Офлагу VI D (Прилог 2);

- програме одиграних позоришних представа са илустрацијама портрета и кратким биографијама учесника;

– преписе критика изведених позоришних представа и белешки о позоришном животу, објављених у логорским листовима.

У бројевима садржај рукописа изгледа овако: 25 плаката за извођене представе, 50 кратких биографија чланова „Уметничке групе“ са цртежом портрета и шест биографија без портрета, 29 програма за представе (каст листа – садржи назив представе, име писца комада, ауторски тим, поделу, сараднике и датум извођења), 11 програма за ревије, рецитације и соло тачке с најосновнијим подацима, 16 преписа из различитих логорских новина који се односе на представе и позоришни живот.

Треба имати у виду да је позориште „Уметничка група“ око себе окупљало, као што је у раду већ речено, левичаре, симпатизере НОП-а, антифашисте, а да су аутори рукописа управо њени чланови. Услед обима рукописа нисмо у могућности да дамо препис у целости, те смо се одлучили за делове који суштински уопштено представљају у каквим условима је почео и функционисао позоришни живот у логору у Оснабрику, а чији су аутори Светозар Мусулин и Душан Антонијевић, значајни чланови логорског позоришта „Уметничка група“. Објављени делови дати су у изворном облику, задржавајући стил и језик времена у коме су настали, уз исправку евидентних словних и појединих техничких грешака.

О снази и значају позоришта говори и његово постојање на ужасном месту какво је несумњиво нацистички логор у јеку Другог светског рата. Рукопис о којем говоримо, настао у тмурном окружењу, сивилу ограђеном бодљикавом жицом и осматрачницама с наоружаним стражарима, а испуњен оптимизмом, подсећа нас – где год постоје људи, постоји и позориште! Поред непроцењиве историјске вредности, овај документ има и значајну естетску и уметничку вредност, и Музеју позоришне уметности Србије представља задатак да пронађе начин да рукопис публикује, у виду репринта, како би се што верније представио широј публици.

Прилог 1

Светозар Мусулин¹⁵

[Позоришни живот у логору Офлаг VI С у Оснабрику]¹⁶

Као декласирана гомила људи, и сами не схватајући шта се десило, нашли смо се једног дана ограђени жицама, у уском кругу заробљеничког логора. Муњевито и нимало славно расуло војне силе краљевине Југославије био је доживљај који је прохујао поред нас као облак прашине. Мисли још нису биле ископчане из ограда у које их је спутало друштво у коме смо дотада живели. Слика света, који већ није постојао, била се задржала у нашем памћењу баш зато што нас из њега сувише брзо ишчупаше, силом одведоше и бацише у један простор изван живота и збивања. Пред очима нам је још лебдело то друштво, као што се на небу види многа већ угашена звезда, и, услед инерције, потсвест је још увек живела у ишчезлој епохи чак и код оних који су цео свој дотадањи живот посветили борби за ново и боље; код њих вероватно и више него код осталих, јер су из сопстве-

¹⁵ Светозар Мусулин (Раковица код Слуња, 15. 1. 1909 – Београд, 23. 11. 1988). Основну школу завршио у Слуњу (1915–1919), гимназију у Земуну (1919–1927), Технички факултет у Београду (1927–1937). Пре рата радио као погонски инжењер и конструктор у Загребу. Други светски рат провео у немачком заробљеништву. Након рата имао је успешну каријеру инжењера све до пензионисања 1973. године. Био је министар за индустрију ДФЈ (1945–1946). Радио је на одговорним позицијама широм социјалистичке Југославије у предузећима електроиндустрије, ауто-мото и тракторске индустрије, индустрије, прецизне механике. Песме, приче и хумореске објављивао је у периодичи пре Другог светског рата у периоду 1935–1939, у часописима *Венац*, *Смех*, *Сатир*, *Годишњак Матице српске*, *Летопис Матице српске*, *Младост* и др., а после Другог светског рата у листовима *Жеж* (1954), *Република* и *Весели свет* (1955). Заступљен у *Антологији лирских песама* издатај у Београду 1937. Значајно допринео позоришном животу у логору у Оснабрику, где је био члан позоришта „Уметничка група“, у чији репертоар су били уврштени његови рапорти и текстови (готово искључиво у стиху) за ревијске и шарене програме. (S. A. Jovanović, „Musulin, Svetozar“, *Leksikon pisaca Jugoslavije*, 4, M-NJ, (Novi Sad: Matica srpska, 1997), 599; МПУС, АД, Инв. бр. 1530, „Драма...“, стр. 62)

¹⁶ Текст се у рукопису налази на стр. 7–14 и нема наслов. Наслов у угластој загради дао је приређивач на основу садржаја.

ног искуства и сувише добро знали како се мучно и крваво осваја свака стопа тла које угњетавачи држе у својој власти. Били смо избачени из збивања, нисмо могли својим очима видети да је наступила агонија. Остало је да за њу пре или касније чујемо и да, једино својим властитим разумом, без личног учешћа у збивањима, схватимо да је наш народ већ ступио у прву фазу нове друштвене стварности.

Замагљеност свију видика појачавао је режим глади на који смо стављани и недостатак сваке везе са својима у земљи. Утешно је било једино то, да смо сви били изједначени у свему: једнак оброк – недовољан за одржавање телесне свежине, једнообразна тврда постеља – пуна бува и стеница, и исто ограничење слободе кретања. Видели смо и осећали сви да су међу нама брисане све формалне разлике, а одувек смо знали, да човек-појединац заслужује да буде поштован једино онда ако се одликује личним поштењем и ако увек заузима исправан став, ипак је тада, због разумљиве инертности, постојало још извесно устручавање пред искићенијим еполетама. Свет саздан на неправди и угњетавању економско слабијих, рушећи се, бацао је још увек сенку на видик који се отворио пред нашим очима.

Ипак и у тој атмосфери изгубљености и пометености једно је остало неприкосновено за све исправне југословенске заробљенике, а то је: вера у девизу „боље рат него пакт“ или, другим речима, убеђење да је место нашег народа на страни антифашистичког блока народа света, дакле правац којим је наш народ са једнодушним одушевљењем кренуо 27. марта, свестан свих тегоба и невоља за које се тим опредељује, знајући да је то једини пут којим може и сме да крене.

Првих дана у логору нису стизале никакве вести, али знали смо да се точак историје није укочио. Премда изгладнели, ми нисмо могли да се помиримо са тим да и духом будемо одстрањени из вртлога великих догађаја. Осећало се да се и овде у жицама може остварити нешто, наиме, један колико толико нормалан културан живот. Нагонски се желело да се ма и најмањим делом себе укључимо у бурни ток живота данашњице. И прво нашто се морало помислити

било је **позориште**, те „даске које значе живот“.

На покушај да се приреди у логору нека забавна претстава мислило се несумњиво, само се није знало на који начин да се почне рад. Постојала је опасност да човек испадне претенциозан. У том тренутку професор Богољуб Јањић, не добивши ни од кога претходни пристанак за сарадњу, објављује да ће се 19-VI-1941 после вечерњег опела између 15 и 17 баракe одржати „Вече југословенских песама“.

Јањић се није бојао претенциозности. Напротив. Претпостављајући да ће заробљеништво кратко трајати, желео је да се популарише и прослави као „просветни и културни“ радник у заробљеништву, а по повратку у отаџбину да то искористи и наплати.

„Југословенска песма“ као платформа на којој се имао почети рад могла је да буде прихваћена од целог логора. Отворено против ње није тада смела да устане ни мала група љотићеваца¹⁷, јер је Љотићева странка у бившој Југославији носила званични назив „Југословенски покрет Збор“. Великосрпски барјак Љотић је отворено развио тек после слома Југославије. Југословенство могло је за љотићевце послужити као стара маска, а тим више за све грађанске називи демократе, који још нису слутили да је народни ослободилачки покрет већ стао на здраве ноге. Напредни људи прихватили су оберучке назив „југословенска песма“. Чинило им се да се тим остаје на линији 27. марта и изражава протест против стања које је освајач створио.

И тако, у четвртак 19-VI-1941 би одржано импровизано „Вече југословенских песама“. Извођачи су се јављали из публике. Наступио је словеначки квинтет, Хаџи-Бегич отпевао неколико севдалинки, Никола Јанчић неколико песама, Бора Пајић извео куплет „Увек нобл...“ Слободан Шутић шаљиву соло тачку „Лала“, а највећа сензација био је Чика Гошић¹⁸ са

¹⁷ Димитрије Љотић био је оснивач профашистичке странке *Југословенски народни покрет „Збор“*, која је током рата имала и своју оружану формацију *Српски добровољачки корпус*, потпуно у служби немачког окупатора.

¹⁸ Драгољуб Гошић (Гроцка, 1. 9. 1882 – Београд, 9. 4. 1948) глумом почео да се бави као младић у аматерским и путујућим позорницама. Члан СНП у Новом Саду 1908–1909, НК у Осјеку 1909–1911, након тога члан НП у Београду у коме ће до краја живота

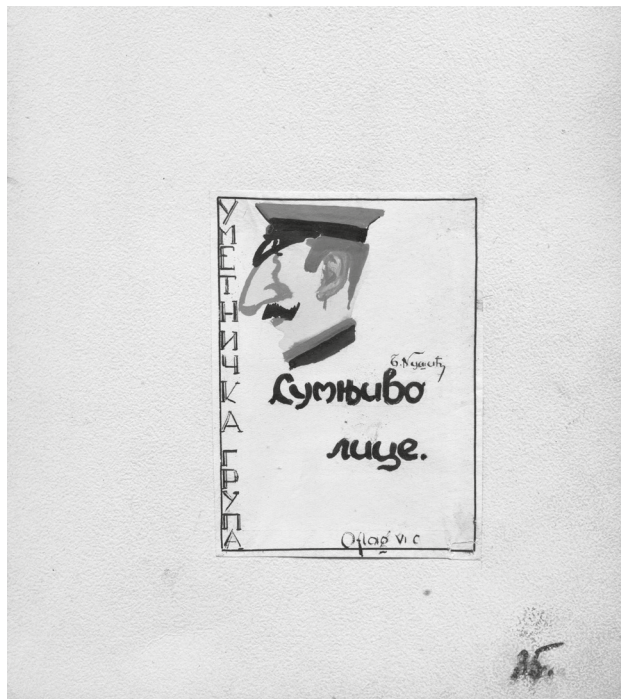
рецитацијом Светозара Миленковића „На стражи“, и вече је завршено врапчевим рапортом.

Већ у недељу 22-VI одржано је прво организовано забавно вече. Организовано у толико што је програм унапред плакатиран. Вече је одржано у усхићеном расположењу. Чули смо већ ујутру да су у поноћ између 21 и 22 отпочела непријатељства између Немачког Рајха и С.С.С.Р. Сам програм није садржао ни најнаивнију алузију на тај догађај, али нешто је лебдело у ваздуху и тражио се у свему скривен смисао. Зато је појава руског хора френетично поздрављена. (Хоровођа Митрофан Авдејев нешто доцније ступио је као добровољац у пропагандно одељење Министарства за источне крајеве). Исти успех имао је и словеначки хор под вођством Др Валенса Водушека, јер нам се чинило да словеначки језик звучи некако руски. Гошић је рецитовао Ракићево „На Газиместану“ и Ћурчинову „Родољубиву песму“, а Шутић се појавио са тачком „Пренос фудбалске утакмице“, у којој је имитирао Радоја Марковића са београдског радија.

26-VI одржава се већ и треће забавно вече.

Овај темпо (одржавање приредаба сваког четвртка и недеље), наравно, није се могао одржати. Дају се приредбе једном недељно, а услед кише и ређе, јер се представе изводе под ведрим небом на простору између старе кујне и доцније сале Уметничке групе у којој су тада становали војници. Програме саставља Јањић. Он једноставно бира између расположивих тачака оне које одговарају његовим политичким плановима. Цензуру врши сам. Извесне тачке одбија под изговором да би немачка команда могла забранити уопште све овакве приредбе. У августу 1941. Јањић озваничава код немачких власти свој положај. Бива постављен за комесара за културни живот логора. Оснива „Управу курсева“ у чијем је саставу и Уметничка група; добија у 29 бараца просторије за пробе, учионице и канцеларију. Капетан Данило Стојановић, вођа драмске секције и конферансје, који је кроз врапчеве

остварити око 200 улога. Поред глуме бавио се и редитељским и педагошким радом. Активан у војничким позориштима током Првог светског рата, након рата један од оснивача Удружења глумаца. Међуратни период провео у НП у Београду као глумац, током Другог светског рата заробљеник до децембра 1943. када је због болести репатриран.



рапорте развио већ претерану повику на мањинце, постаје помоћник постављеног повереника, и излази из управе курсева, а на његово место долази Гошић, коме Јањић нешто доцније уступа састављање програма забавних вечери. Тада већ стижу у логор први инструменти. Програми се састоје из нешто музике, хорског и соло певања, са нешто драмских тачака. У прво време ту су готово само Гошићеве рецитације песама. Гошић ублажава претераности у репертоарима и србовање Даче Стојановића, који развија све више агитацију за Недића, што крунише одласком у Србију као „обноваш“, и одмах по повратку Недића га производи у чин мајора. Гошић изводи две драмске рецитације са глумом и нешто реквизита („Поноћ“ Ђуре Јакшића и „Краљеву молитву“ из Хамлета).

Због кишовите јесени ускоро не могу се више одржавати приредбе под ведрим небом. Добија се на располагање „велика сала“, која се снабдева подијумом од дасака. Починју се давати претставе у сали. Уводи се наплаћивање улазница за подмирење трошкова и

набавку инструмената. (Извођачи нису примали никакав хонорар). Гошић рецитије песме „Глад“ и „Прекор“ од Пере Ивковића што изазива негодовање код крајњих реакционара. Појављује се и рецитативни хор са Шантићевим „О класје моје“ и Змајевим „Светлим гробовима“, те Ивковићевом песмом „Без младости“. Са сценом из Глишићеве „Подвале“ (у којој играју Михајловић, Аца Мишић и Пеца Николић) и драматизацијом једне Чеховљеве приче (Крађа завртњева са прагова железничке пруге за пецање рибе струком – Судија: Вл. Батавељић, мужик: Сл. Шутић) чине се први покушаји извођења позоришних комада. Излази се такође на подијум са једном читаћом пробом из Јулија Цезара (Антонијев говор над Цезаревим одром – Антоније: Драг. Гошић, Брут: Вл. Батавељић). А нешто доцније, без маске, костима и декора изводе се три сцене-дијалога из „Отела“ (Јаго: Гошић, Родриго: Бранко Јовановић, Брабанцио: Вл. Батавељић).

За светосавску академију 1942. позорница се мало дотерује. На зиду иза подиума насликан је Филип Вишњић са гулама испод дрвета, са шумадинским пејзажом и са манастиром на брежуљку у позадини: лево и десно од подијума простор се заклања параванима. На тој се позорници на једној од следећих претстава изводи драмска трупа у режији Бранка Јовановића слику „Обријани и необријани“ и Нушићевог „Пута око света“ (Јованче Мицић: Бранко Јовановић, брица: Б. Пајић, Вуксан: Радомир Стојадиновић) и то већ са импровизованим костимима, маском и реквизитом.

Драг. Гошић у пролеће 1942. због сукоба личне природе са Јањићем напушта групу.

Долазак генерала Попадића, који отворено води агитацију за Недића, изазива снажно негодовање у логору, које све више расте и достиже врхунац ускоро после доласка групе другова из Нирнберга, у мају 1942, да би се завршило фамозном наредбом бр. 4 и смењивањем Попадића са положаја „старешине“.

У исто време поставља се и питање Уметничке групе. Чланови, чији је број већ био знатан, осећају потребу да се рад прошири, систематизује и постави на ширу основу. Да се то спроведе, био је несумњиво сметња Јањић, који се поред слабог уметничког

укуса, дисквалификовао својим одобравањем Попадићеве политике и савесним подношењем програма на цензуру „старешини“ Попадићу. Зато се Уметничка група одваја из састава Управе курсева. Поставши самостална група развија деловање са све већим и лепшим успехом. Позорница добија завесу (сашивену од неколико сламарица од хартије) и сасвим примитивне кулисе. На њој се изводи прави позоришни комад као самостална приредба драмске трупе представом Нушићевог „Сумњивог лица“.

Уметнички ниво претстава сваком новом претставом приметно се диже. На чело групе, и уједно музичке секције долази Милорад Јовановић¹⁹. Драмску трупу води опет Драг. П. Гошић, али се ускоро повлачи изговарајући се болешћу. Он жели да као болесник буде репатриран, а рад у Уметничкој групи, чије приредбе провејавају све напреднијим духом, могао му је осујетити ту намеру.

Услови за рад за време повереништва потпуковника Јефте Јовановића били су повољнији него икада пре или после.

Трагикомични напад групе генерала на свог друга Љубишу Хаџи Поповића поново узбуђује логор. Генерали образују суђење, осуђују генерала Хаџи Поповића и лишавају га чина. Одбор делегата културних друштава објављује резолуцију којом осуђује овај поступак генерала. Резолуцију потписују једнодушно одбори свих културних друштава. У име Уметничке групе потписује је и Милорад Јовановић, као претседник, али већ сутрадан на опелу објављује изјаву да повлачи свој потпис, јер „није знао шта потписује“. Разумљиво, чланови групе траже од Милорада Јовановића консеквенце због оваквог поступка и за претседника бива изабран Бранко Јовановић.

После избора потпуковника Колба за повереника појављује се мала криза у редовима Уметничке групе у вези са оснивањем Тешановићеве „Заједнице југословенских официра за културно и физичко васпи-

¹⁹ Милорад Јовановић (Велика Плана, 12. 5. 1897 – Лондон, 20. 5. 1966) један од најбољих српских оперских певач – бас. Певање је учио на конзерваторијуму у Паризу, члан Опере у Београду 1921–1927, члан Опере у Бриселу 1927–1931, након тога се враћа у београдску оперу. Након рата проведеног у заробљеништву, емигрира у Енглеску, где је и преминуо.

тање“. По наређењу немачких власти (?) сва се удружења поново конституишу. Напредна струја побеђује у свим удружењима, па и у Уметничкој групи. Мали број реакционара иступа. Губитак тим мањи што у уметничком погледу ти људи нису претстављали никакву вредност.

Група наставља несметано рад све до оснивања логора D. Изграђује се скромна, али већ подесна позорница, и даје се „Пер Гинт“ – једна, као целина посматрано, неоспорно успела приредба – добро спремљена Јаковљевићева драма „На леђима јежа“ и Стеријин „Кир Јања“.

Логорска реакција је свакако желела да стварањем логора D (14. јун 1943) зада, поред осталог, и смртни ударац Уметничкој групи, пребацивши у логор D готово целу њену управу и мало не половину активних чланова. Али група попуњава проређене редове са новодошавшим друговима из Шокена и активирањем неких дотада мање активних чланова и већ на Видовдан (14 дана после стварања логора D) даје своју следећу приредбу.

У јулу 1943. појачава се група доласком другова из Хамелбурга. Позоришна сала се опет преуређује врло укусно, изграђује се веома лепа позорница, са сасвим задовољавајућим светлосним могућностима, и отвара ревијом „Кућу кући...“.

Оснивање „Родне груди“ (позоришног друштва Тешановићеве „Заједнице“) не погађа готово нимало Уметничку групу, јер њу образују људи који се дотада никад нису интересовали за позориште и уметност и они који су већ раније иступили из Уметничке групе.

Још мање је имао успеха покушај да се оснивањем „Позоришног друштва Младост“ створи пометња.

Одмах по доласку у наш логор, чланови Хамелбуршког позоришта „Боем“ ступили су у Уметничку групу. Да то не би учинили и чланови „Сахарина“ па и „Зора“, јер су могли рачунати на реакционаре из „Бодљикаве жице“, група реакционара између њих у споразуму са овдашњом логорском реакцијом оснива „Младост“.

„Младост“ објављује своју „стриктну неутралност“, а у исти мах са тек основаном „Родном грудом“ приступа радовима на уређивању нове сале у ранијој

кујни. На својој првој приредби обавештава публику да са „Родном грудом“ има заједничку салу и ништа више, а одмах затим публика сазнаје да у програму учествују пет-шест чланова „Родне груди“ као гости, док се у самом тексту представе поткрада „случајно“ неколико неукусних „шала“ на рачун идеала за које се бори наш народ.

Циљ је био да „Младост“ послужи као отскочна даска за пребацивање другова из Хамелбурга, па и евентуално и извесних старијих чланова Уметничке групе у „Родну грудом“, с тим да Младост по завршеној мисији тихо ликвидира. Али ова политичка комбинација била је позната само вођству „Заједнице“. Обични чланови то нису знали и, разумљиво, нису хтели да потпомажу неку скупину неутралаца. „Младост“ због тога остаје без публике и не преостаје јој ништа друго него да отвори карте и да се изјасни за „војничку линију“ Тешановићеве „Заједнице“. Видећи шта се у ствари крило по „неутралношћу“, знатан број чланова иступа из „Младости“ и прелази у Уметничку групу где им је и било место.

После свију ових пречишћавања Уметничка група наставља све успешније свој рад и поред свих настојања логорске реакције да је цензуром, забранама и пребацивањем њених чланова у логор D онемогуће.

На новој позорници драмској трупи се пружа могућност да изведе Шерифову драму „На крају пута“, Петровићевог „Косту Шљуку“, Бомаршеовог „Севиљског берберина“ и „Воду са планине“ од Плаовића и Ђоковића.

Данас се већ може говорити о позоришту и позоришној уметности у нашем логору, јер уметност може да буде само истина – реалистичко, верно и уметнички изражено сликање живота. „Бежање од стварности“ није никад било могуће, а најмање је могуће данас на једној прекретници историског развоја. Прибегавање идили и приказивању живота у нереалном ружичастом светлу још мање се може третирати озбиљно, поготову кад се то чини тенденциозно са снагама чији су уметнички квалитети безначајни. Насупрот том јаловом подухвату, извесни уметнички недостаци, у нашим логорским приликама, увек ће се

срећно пребродити, ако ни у једној прилици не пропустимо да истакнемо своју потпуну и непоколебљиву повезаност са борбом коју данас води наш народ. Августа 1944, Офлаг VI C

Прилог 2

Д[ушан] А[нтонијевић]²⁰

[Позоришни живот у логору Офлаг VI D у
Оснабрику]²¹

На дан 14. јуна 1943. претрпела је Уметничка група осетан удар. Дobar број њених чланова био је издвојен и пребачен у посебан логор „D“.

Део Групе који је остао у великом логору убрзо је обновљен са новодошавшим друговима из Шокена. Почео је форсиран рад, и логорска реакција убрзо је морала увидети да стварање логора D неће изазвати

²⁰ Текст је потписан иницијалима Д. А., у питању је Душан Душко Антонијевић (Београд, 13. 12. 1909 – Београд, 11. 7. 1986). Глумац и редитељ, син глумца Народног позоришта у Београду Јована Ђеде Антонијевића. Након основне школе и гимназије завршио је Учитељску школу. Школу глуме је похађао и завршио у Драмском студију при Народног позоришту у Београду (1935–1937) и већ тада је почео да се појављује у представама тумачећи мање улоге. Уписује Драмски одсек Музичке академије у Београду, чије похађање прекида рат, дипломираће након ослобођења. У Народног позоришту у Београду наступао је у периоду 1936–1939. и повремено асистирао редитељу Ериху Хецелу. Сезону 1939/1940. проводи у Народног позоришту Дунавске бановине у Новом Саду, где ради као глумац и редитељ. Након тога враћа се у Београд и постаје члан Уметничког позоришта и радио-драмске трупе. Други светски рат проводи у немачком заробљеништву где веома доприноси позоришном животу у логорима у Нирнбергу, Хамелбургу и Оснабрику. Након рата наступао је у Српском народном позоришту у Новом Саду, Народног позоришту у Нишу, Хумористичком позоришту у Београду, Народног позоришту у Панчеву и Народног позоришту у Суботици. Остварио је и бројне споредне улоге у филмовима, ТВ драмама и серијама. (Б. Стојковић, *Историја српског позоришта*, 4, (Београд: МПУС, 2017), 292–293; МПУС, АД, Инв. бр. 1530, „Драма...“, стр. 129; С. Ј., „Антонијевић Душан“, *Енциклопедија Српског народног позоришта*, доступно на: <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=317> приступљено 15. 5. 2025; *Театрослов* – онлајн театрографска база МПУС, доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=102> приступљено 15. 5. 2025)

²¹ Текст се у рукопису налази на стр. 168–170 и нема наслов. Наслов у угластој загради дао је приређивач на основу садржаја.

растурање Уметничке групе. Тешкоћа је било, али се ипак ишло напред. Темпо рада је појачан доласком нове групе – чланова Уметничког позоришта „Bohem“ из Хамелбурга.

На другој страни, другови у логору D нашли су се на скученом простору, без сале, без средстава. Ипак се није очајавало. Требало је одмах почети рад брзо и што интензивније. Револт и гнушање створено заједно са дуплим жицама логора D претварало се одмах у плодан и похвалан рад.

Како није било позорнице, приступило се извођењу под ведрим небом. Позорница је импровизирана од столова, код саме капије, како би могли и другови са друге стране жице да слушају. Наравно да једна таква бина, која је у ствари била обичан подиум, није омогућавала неки озбиљнији драмски рад. Зато се почело са лаким музичким програмом, попуњеним репертоаром и неком соло драмском тачком.

Публике је увек било и сувише и са једне и са друге стране жице.

У то време у великом делу логора на сугестију и настојање новодошавших другова „Боемаца“, Уметничка група решава да своју велику салу, која је била примитивно направљена, из основа преуреди. Тим пре што се појављује могућност набавке материјала, што је до тог момента била једна од највећих тешкоћа у раду Групе.

У жеку рада на преуређењу сале, 9. септембра 1943, пада одвођење наших другова из D-логора у Стриј и попуњавање њихових места са новим друговима. Још један добар део чланова групе налази се међу овима и то углавном новодошавши „Боемци“, који навикнути на жив темпо рада у Нирнбершком и Хамелбуршком логору, осећају више него староседеоци мртвило у раду. Почињу разговори, сугестије и после кратког времена, треба да се приступи озбиљном раду.

У логору D постоји једна дрвена барака са четири одељења у којима су: амбуланта, синагога и две собе које служе за предавања. Потребно је ту бараку оспособити за претставе, с тим да се сруше два међузидна зида како би се добила већа просторија. Јавља се једна тешкоћа. Социолошки курс је у жеку и, због преправки, требало би га прекинути. Друго, стручња-

ци-инжењери – изразише бојазан, да се барака због вађења међузидна не сруши. И треће, тражено одобрење од команде логора још није стигло. Остаје се по старом. Настаје октобар, кишан и ветровит, тако да се приредбе напољу не могу одржавати. Уметнички живот потпуно се прекида.

Улази се у новембар 1943, тмуран и монотон. Топло је захладнело да се више ни предавања не могу одржавати.

Једног дана логор D је под стражом изашао на злогласну капију. Кренуо је на претставу у нову велику салу главног дела логора. Били су пријатно изненађени салом коју су њихови другови направили. Програм је све одушевио. Бура аплауза и повика била је награда за све. Када су их вратили у „D“, сви су били под утиском програма. Похвалама није било краја. Само се три глумца нешто замислише. Професионалци. Бариф, Антонијевић, Јовановић! Разговарали су. – Преко се ради, а овде...

После неколико дана соба 6 бараке 36 била је врло често затворена за остале становнике логора D.

Шта се догађало унутра?! – Крајем недеље изашла је мала плаката „Путујуће позориште Уметничке групе D36“ – Кроз музику, песму и смех! Улаз бесплатан. Да би илузија била потпунија дељене су и позоришне карте.

У мрачном ходнику, пред вратима 6-те собе, један фењер од конзерве са натписом „D36“. Улазимо. Десно, чим се уђе, двоја ходничка врата деле собу колхоза „Спартакус“ на два дела. Између њих два креветска чаршава, која замењују завесу. У гледалишту, са стране, кревети а између њих збијене столице. Два кревета поред „бине“ служе као рефлекторске ложе, где су рефлектори замењени са две карбитске лампе, специјално преудешене са конзервама за ову прилику. Удар гонга. За гонг служи лавор у коме колхозници „Спартакуса“ праве мусаку.

Дуже се завеса. Цео ансамбал, њих 20 је на бини, која је монтирана врло духовито, под руководством Драгог Азањца, од четири ћебета.

Поздравна песма „Гњави, гњави, гњави!...“ – Буран аплауз. Затим: Продукција, пародија, скеч, песма и на крају мали цез. Публика је одушевљена. Предвиђене

су три претставе за бараку, јер у „салу“ не може да уђе више од 50 људи. Међутим долазе позиви из осталих барака. И трупа „D36“ одлази у 37 бараку, па у 38 и завршава свој програм у 35-ој, где даје и своју последњу дванаесту представу.

Позориште „D36“ дало је свима потстрек за рад. У децембру, по највећој хладноћи, почиње се са прављењем сале у дрвеној бараци.

Кришом, извађени су бочни зидови, дигнут плафон и после месец дана несебичног рада сала је била готова са свим нузпросторијама. Добија се и електрично осветљење, тако да се може почети.

У међувремену, док су фарбани зидови и куцане кулисе, у размаку између два чекића, пробана је Нушићева „Министарка“.

Уметничка група логора D почела је 1. јануара 1944. свој рад у новој сали.

Тако су почели они у „D“.

Офлаг VI C, август 1944.

ЛИТЕРАТУРА

- Гаковић, Маријана. *Позоришта југословенских заробљеника у Другом светском рату*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1996.
- Žižić, Rodoljub. *Osnabrički zvuci i odjeci*. Beograd: Narodna knjiga, 1981.
- *Енциклопедија Српског народног позоришта*. Доступно на: <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/> приступљено 15. 5. 2025.
- Илић, Саша. „Родна грудa – логорско позориште заробљених југословенски официра у Оснабрику“. *Војноисторијски гласник* 1 (2020): 224–251.
- *Leksikon pisaca Jugoslavije*. Tom 4. Novi Sad: Matica srpska, 1997.
- Lopičić Jančić, Jelena. „Međunarodnopravni aspekt statusa jugoslovenskih ratnih zarobljenika u logoru Osnabrik u Nemačkoj od 1941–1945. godine“. *Strani pravni život: teorija, zakonodavstvo, praksa* 2 (2015): 221–237.
- Одавић, Мирјана; Стевановић, Јелица. *Српско позориште у Великом рату*. Београд: Музеј позоришне

уметности Србије, 2022.

- Стојановић, Александар; Андријашевић, Немања. „Алманах 1941–1944: хроника и уметничка збирка оснабричких логораша“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 89 (2023): 161–177.
- Стојковић, Боривоје. *Историја српског позоришта о средњег века до модерног доба*. Том 4. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2017.
- *Театрослов* – онлајн база театрографских података Музеја позоришне уметности Србије. Доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/> приступљено 15. 5. 2025.

Извори:

МПУС, Збирка АД, Фонд Заробљеничка позоришта у Другом светском рату

Рукопис *Драма, развој драмске уметности у логору заробљених југословенских официра ОФЛАГ-а VI C кроз рад Уметничке групе од 1942. до 1944. године*. МПУС, АД, Инв. бр. 1530

Miroslav Antić

MANUSCRIPT ON THEATRICAL LIFE IN THE OFLAG VI C/D CAMP IN OSNABRÜCK

Summary: After the collapse of the Kingdom of Yugoslavia and the occupation during World War II, hundreds of thousands of Yugoslav soldiers and officers ended up in Nazi camps. One of the largest was the officers' camp in the German city of Osnabrück, Oflag VI C. Since officers were granted certain rights and were exempt from forced labor, they had the opportunity to organize social and artistic life, both in Osnabrück and other camps. Theater activities were among the most popular. The prisoners in Osnabrück founded several theater groups, the most active being the one they called the "The Artistic Group". The path from modest open-air performances between barracks to establishing a proper venue with props, set design, and serious-level productions was neither easy nor simple, but the dedicated theater artists and enthusiasts imprisoned in this camp managed to achieve it. The Museum preserves a manuscript that is presented in this paper, offering valuable information about the theatrical activity of the "The Artistic Group" in Oflag VI C and D in Osnabrück.

Keywords: World War II, prisoners of war, officers of the Yugoslav Army, Osnabrück, camp Oflag VI C, theatre, "The Artistic Group", archival material of the Museum of Theatre Arts of Serbia.

Владимир Јовановић

ПРВА ПОСЛЕРАТНА СЕЗОНА ОПЕРЕ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ, 1944/45

Сажетак: Ансамбл Опере Народног позоришта у Београду формиран је крајем 1919. а редовно извођење представа почело је почетком следеће године, делом захваљујући и уметницима који су с територија СССР-а дошли у наше крајеве. У следећим сезонама успостављен је завидан репертоар. У току Другог светског рата и по оснивању социјалистичке Југославије већина ових уметника је напустила Београд, а с њима су отишли и неки домаћи; неки су страдали у току рата. Зграде на Тргу и Врачару, које су страдале у бомбардовању 6. априла 1941, обновљене су веома брзо, али девастирани фондуси костима и декора, услед несташице материјала, нису се опоравили. У изгорелој позоришној архиви и библиотеци нестало је и део нотног материјала. Овај рад ће се бавити проучавањем прве сезоне по завршетку рата, 1944/45, и приказати немала постигнућа наше опере у тим, веома тешким околностима: обновљена су четири наслова с ранијег репертоара (Леонкавалови *Пајаци* и Пучинијеви – *Боџи*, *Тоска* и *Мадам Батерфлај*), а премијерно су изведена два дела – *Евгеније Оњегин* П. И. Чајковског и *Продана невеста* Б. Сметане. Поред тога, у представама наше опере гостовала су три оперска уметника из Совјетског Савеза, затим троје певача који су пре рата наступали као стални гости или чланови ансамбла, те неколико младих певача којима је пружена шанса да прикажу своје музичко-сценске могућности и добију стални ангажман.

Кључне речи: Опера, Народно позориште у Београду, сезона 1944/45, оперски уметници.

Владимир Јовановић
vladimir.jovanovic.1941@gmail.com

Прегледни рад
Примљено: 15. 5. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.

Иако је из Другог светског рата ансамбл Опере Народног позоришта у Београду изашао знатно оштећен, активност овог сектора „после ослобођења почиње одмах по завршеним уличним борбама, у још разрушеном граду, у непосредној близини фронта, у атмосфери грозничавог рада на обнови и изградњи земље“¹. На место управника Народног позоришта у Београду по-

¹ Бранко Драгутиновић, „Пролегомена за историју Опере и Балета Народног позоришта“, у *Један век*

стављен је Милан Предић (1945–47), у више наврата веома успешан предратни управник и директор Дrame овог театра, који је, како је забележио Оскар Данон у књизи „Ритмови немира“, „vodio Narodno pozorište u izuzetno teškom vremenu i (...) uprkos svemu, uspeo, koliko je to bilo moguće, da postavi osnove za naš uspešan rad“². За директора Оперe доведен је диригент Оскар Данон, који се присећао: „Ovom našom svestranom akcijom ojačali smo hor mladim i svežim glasovima, a balet popunili učenicama privatnih škola Jelene Poljakove i Mage Magazinović, te mladićima iz armijskih folklornih grupa. Radni ugovor sa pozorištem je mlađe muškarce oslobađao vojne obaveze i odlaska na Sremski front.“³ Послове првог и другог секретара у дирекцији Оперe тада су обављали Владета Поповић, познати тенор београдске Оперe између два светска рата, и Миле Милосављевић, заљубљеник у позоришну уметност коме је Народно позориште било други дом.

Према сведочењу Оскара Данона, услови за рад у Народно позоришту у сезони 1944/45. били су изузетно тешки зато што је „pozorišna zgrada bila potpuno devastirana, nedostajala su prozorska stakla, grejanje nije radilo, vode je tokom dana više puta nestajalo, kostimski i dekorski fundus je bio potpuno uništen, klaviri upropašćeni, a muzičke instrumente koji su bili vlasništvo pozorišta – četiri kontrabasa, tri trombona, jedna tuba, jedan bas klarinet, četiri horne, jedan engleski rog, dve harfe i ceo sastav udaraljki – odneli su sovjetski vojnici odmah posle završetka borbi“⁴, због чега су за пробе оркестра Оперe ти инструменти свакодневно морали да буду позајмљивани и истог дана враћени Радио Београду и војном оркестру с Бањице. Међутим, без обзира на све ове проблеме, одмах је почело спремање *Евгенија Оњегина* Петра Илича Чајковског и *Продане невесте* Беджиха Сметане, да би убрзо Предић и Данон одлучили да прва после-

Народно позориште у Београду, ур. Милан Ђоковић, (Београд: Народно позориште, Нолит, 1968), 107.

² Oskar Danon, *Ritmovi nemira*, (Beograd: Beogradska filharmonija, 2005), 128.

³ Isto, 56.

⁴ Isto, 59.

ратна сезона Оперe Народног позоришта у Београду буде отворена премијерним извођењем *Евгенија Оњегина*.

Иако солистичка подела за ову оперу није била идеална зато што су тада неки познати уметници, попут Николе и Жарка Цвејића, Станоја Јанковића и других, били ухапшени због наступања у представама Оперe за време окупације (!), а Меланија Бугариновић и Бахрија Нури Хаџић још увек се нису вратиле из Беча и Љубљане – захваљујући невероватном ентузијазму Инке Ђукић Влатковић (Татјана), Божице Сарван Чајковац (Олга), Евгеније Пинтеровић (Филипјевна), Бранке Ђорђевић (Ларина), Александра Маринковића (Ленски), Бранка Пивничког (Гремин), Драгутина Петровића (Трике), Николаја Семењенка (Један капетан), Миливоја Ивановића (Зарјецки) и чланова хора, балетског ансамбла и оркестра, који су у зимским капутима и умотани у шалове, а музичари из оркестра и у рукавицама са одсеченим врховима прстију на левој рукавици, свакога дана сатима имали пробе у хладним позоришним собама и салама⁵, припремљена је и 17. фебруара 1945. године одржана прва послератна оперска представа у Народно позоришту – премијера опере *Евгеније Оњегин*, чије је претпремијерно концертно извођење преносио Радио Београд 7. фебруара исте године.⁶

У приказу ове премијере у режији Јурија Ракитина, сценографији Владимира Загородњука, костимица Милице Бабић Јовановић и кореографији Милета Јовановића, објављеном у „Политици“ 24. фебруара 1945, музички критичар Бранко Драгутиновић⁷ кон-

⁵ Isto, 61.

⁶ „Koncertno izvođenje *Onjegina* na Radiju prošlo je, prema oceni svih muzičkih radio saradnika, izvanredno. Dirigent, dugogodišnji i stalni dirigent Radija – ruski emigrant ‚Deduška‘ Fjodor Selinski, pijanisti Aleksej Butakov, Andreja Preger, i profesori pevanja na Akademiji, bili su puni hvale“, записао је Оскар Данон у „Ритмовима немира“ (стр. 63).

⁷ Бранко Драгутиновић је у сезони 1944/45. био једини музички критичар који је у „Политици“, у то време једином београдском дневном листу који је имао рубрику музичка критика, објављивао приказе тадашњих оперских и концертних догађања у Београду. Умногосте захваљујући тим његовим текстовима, у којима није само критички сагледавао остварене уметничке домете извођача већ је писао и о текућим кадровским, репертоарским

статује да је „једини исправан и добронамеран став критичара данас када се постављају нови темељи културног живота Београда да висину и строгост критеријума одређује свеобухватним сагледавањем наше стварности... и разумевањем свих потешкоћа организационе, техничке и економске природе које се имају савлађивати“, и истиче да је диригент Оскар Данон „представу носио својим музичарским темпераментом, дајући устрепалој музици Чајковског адекватни музичко-драмски израз“, хвали младе солисте – Инку Ђукић Влатковић, Божицу Сарван, Бранку Ђорђевић, Александра Маринковића, Бранка Пивничког и Миливоја Ивановића „за пуно искреног уложеног труда“, подсећа да су Павле Холодков, Евгенија Пинтеровић и Драгутин Петровић „обновили своје детаљно и сугестивно дате улоге“ и наглашава да је „увећани и подмлађени хор, који је одлично спремио Милан Бајшански, звучао свеже и хомогено“⁸. Он је замерио режији што је само везивала главне моменте драмске радње у једну овлаш скицирану целину, указао на нерешене певачко-техничке проблеме, повремену вокалну и ритмичку несигурност и на типично почетничке манире у ставу, гесту и мимици младих протагониста, затим на извесне динамички јаче подвучене моменте у свирању оркестра када је „поклапао“ певаче, као и на местимичне неспоразуме између хора и оркестра. Приказ је завршио констатацијом да у ансамблу постоје реалне певачке и глумачке основе на којима треба само вредно и амбициозно радити, како би се убудуће градиле квалитетније представе и постизали бољи резултати.

Настојећи да после *Евгенија Оњегина* што брже изгради репертоар, ансамбл Опере је од марта до јула

и другим најважнијим проблемима које су Опера Народног позоришта у Београду и њено руководство тада морали „у ходу“ да решавају, данас имамо увид у рад овог ансамбла у његовој првој послератној, проблемима бременитој сезони са некомплетним ансамблом, као и о настојањима и сналажењу руководства да се што брже обнове фондузи костима и декора уништени у бомбардовању Београда, те о корацима који су предузимани да се што хитније у ансамбл доведу диригент и нарочито редитељ од ауторитета.

⁸ Б. Драгутиновић, „Обнова опере *Евгенија Оњегин* од Чајковског“, *Политика*, 24. 2. 1945.

1945. успео да обнови⁹ четири дела играна на сцени Народног позоришта у Београду између два светска рата и током окупације – Леонкавалове *Пајаци* (7. марта) и Пучиније *Боеме* (16. марта), *Тоску* (26. маја) и *Мадам Батерфлај* (19. јула), као и да припреми и премијерно прикаже Сметанину *Продану невесту* (27. јуна).

Непуних двадесет дана после премијере ремек-дела Чајковског, љубитељи опере у Београду били су у прилици да присуствују новом извођењу *Пајаци* Руђера Леонкавала 7. марта 1945. Према речима Оскара Данона, уметнички колегијум Опере одлучио је да обнови и стави на репертоар ово дело „isključivo zato da bi mlađim solistima dali mogućnost da se okuшaju u odgovornijim muzičko-scenskim ulogama, kao i da publici donesemo izvesno osveženje italijanskom muzikom i verističkim operskim tretmanom. U ovoj predstavi je kao Kanio briljirao, i pevački i glumački, Laza Jovanović, tenor izvanrednih kvaliteta i impresivne scenske pojave. Odlični su bili i Zlata Sesardić kao Neda, Stanoje Janković kao Silvio i Pavle Holodkov kao Tonio, a Nikola Jančić kao Arlekin. Hor nije bio niшта manje dobar“¹⁰. Бранко Драгутиновић је ову обнову оценио „као успешан репертоарски корак напред београдске Опере“, указујући истовремено и на мањкавости ове представе у режијској поставци анонимног редитеља¹¹ који се задовољио тек скицирањем традиционалног шаблона, због чега су „протагонисти на сцени морали сами да се сналазе према својим глумачким способностима“, као и у дириговању Стевана Христића „без стварања сталног ритмичког континуитета између сцене и оркестра“. По његовом мишљењу, те вечери се у улози Канија истакао млади драмски тенор Лазар Јовановић, који „још није решио све певачко-техничке проблеме, али је показао изразиту музикалност и обећавајуће глумачке предиспозиције“, док је Нада Стајић тумачила Неду „без

⁹ У то време су се премијером још увек сматрале само праизведбе појединих наслова, док су све следеће поставке (упркос новим редитељима, декору, костиму) третиране као обнове.

¹⁰ Oskar Danon, *Ritmovi nemira*, 131.

¹¹ Представу је режирао Никола Цвејић, али његово име није било на позоришној листи (плакату).

свежине у гласу, са реским призвуком код високих тонова, и инсистирањем на глуми“. Павле Холодков у „певачки форсираној музичкој интерпретацији само нас је у неколико изврсних момената подсетио на његову некад тако складну и сугестивну креацију Тониа“. Хор је поново похваљен за звучност, добру увежбаност и успешан наступ, који је остварен „без сигурног ритмичког ослоња на диригентски пулт“¹².

Пишући о представи обновљених *Боема* Ђакома Пучинија, трећем оперском делу изведеном на сцени Народног позоришта у периоду од 17. фебруара до 16. марта 1945, Бранко Драгутиновић се у уводном делу текста критички осврнуо на такав „ударнички рад“ у Опери, који њена дирекција „форсира да би изградила планирани текући репертоар“, при томе не водећи довољно бриге о „најфинијем и најосетљивијем инструменту, људском гласу“. Што се тиче ове представе, која је 16. марта те године „сценографски (Миомир Денић) и режиски (Никола Цвејић) дата у оквиру опробане оперске праксе“, Драгутиновић је похвалио Даворина Жупанића „за ритмички сигурно дириговање и вођење оркестра на начин који је одавао младог темпераментног диригента од талента и будућности“, затим Аницу Стојановић која је „својим лирским сопраном великог обима, пријатног тембра, изједначених регистара и темељно постављених високих тонова, музикално и распевано тумачила улогу Мими“, као и Александра Маринковића (Родолфо), који је пленио „лепотом и звучношћу свога гласа и сјајем и продорношћу високих тонова“. Константујући да су се Божидар Митровић (Марсел), Петар Обрадовић (Шонар) и Максо Савин (Колин) „доста музикално и глумачки спретно снашли у живом и мозаичком конверзационом стилу, тако карактеристичном за њихове сцене“, закључио је да је ова представа *Боема*, „у целини узета, била најбоља представа после ослобођења“.¹³

Оцењујући уметничке резултате постигнуте приликом обнављања Пучинијеве *Тоске*, 26. маја 1945, Бранко Драгутиновић је поново указао на проблем

¹² Б. Драгутиновић, „Обнова опере *Пајаци* и балета *Половецки логор*“, *Политика*, 11. 3. 1945.

¹³ Б. Драгутиновић, „Обнова *Боема*“, *Политика*, 19. 3. 1945.

недостатка стручног оперског редитеља у Народном позоришту, у чијем одсуству је њен сценариста (инспицијент) Бранко Поморишац пренео на сцену туђу, већ виђену поставку овог дела, у традиционалном оперском шаблону. Он је био потписан на позоришној листи и у програму као редитељ, што је музички критичар „Политике“ сматрао нетачним податком и недопустивим поступком. Такође, он се у овом приказу још једанпут заложиио за долазак диригента од ауторитета у Опери, наводећи да су у овој представи, „без сигурног ослоња на диригента (Стеван Христић) и лишени детаљне студије са редитељем, млади протагонисти Лазар Јовановић и Елена Томичић били остављени сами себи“. Лазар Јовановић се „музикално и интелигентно снашао и дао Каварадосија у оквиру својих певачко-техничких и глумачких могућности“, младодрамски сопран Елена Томичић „иако је у лирским моментима показала леп смисао за музикално стилизовање певане мелодијске линије и глумачки уложила много труда да се уживи у психолошке контрасте којим обилује партија Тоске, у целини није успела да створи убедљиву креацију“, док је певачки форсиран Скарпија Павла Холодкова био „пре конвенционални оперски шаблон срчанут на спољашње ефекте, него велика креација једне изразито демонске личности“. Иако *Тоска* није остварена на уметничком нивоу *Боема*, Драгутиновић констатује да је њеном обновом „учињен још један корак ка планираној изградњи репертоара београдске Опере“¹⁴.

На самом завршетку сезоне, 19. јула 1945, обновљена је Пучинијева *Мадам Батерфлај*, која је, по оцени Бранка Драгутиновића, „изашла на сцену недовољно студиозно припремљена и без постигнутог јединства свих компонената које чине успелом једну оперску интерпретацију“, зато што је диригент Даворин Жупанић „оставио утисак да у партитури *Мадам Батерфлај* није код своје куће“, као и сценариста Бранко Поморишац, који је и овога пута потписан на позоришној листи као креатор ове поставке, иако се „једино старао да се режиски шаблон одвија колико-толико организовано и повезано, не коригујући погрешке у концепцији нити претеривања у глуми

¹⁴ Б. Д., „Обнова *Тоске*“, *Политика*, 2. 6. 1945.

појединих извођача“. Што се тиче солиста који су већ раније певали исте улоге, Нада Стајић је „музикално интерпретирала партију То-То-Сан, али је претеривала у стилизацији покрета и поза који се често нису психолошки поклапали са одговарајућим драмским моментима“, Александар Маринковић као Пинкертон „био је топло и широко распеван у првом чину, нарочито у великом љубавном дуету, нешто форсиран у арији трећег чина“, Евгенија Пинтеровић је „веома сугестивно тумачила Сузуки“, док је Божидар Митровић у улози Шарплеса „остварио човечно и искрено креацију конзула, којој недостаје неколико високих тонова на експонираним местима“. Приказ ове последње оперске обнове на сцени код Споменика у сезони 1944/45. Драгутиновић је завршио констатацијом: „са извесним корекцијама у режиској поставци и музичкој интерпретацији, обновљена *Мадам Батерфлај* могла би бити добра представа и згодно се употребити у репертоарским комбинацијама“¹⁵.

Ансамбл Опере успео је да 27. јуна 1945. премијерно прикаже још једно познато оперско дело из стандардног словенског оперског репертоара – Сметанину комичну оперу *Продана невеста*. О припремама ове премијере сведочи Оскар Данон:

*Prodanu nevestu smo vrlo brzo muzički spremili. Osim Aleksandra Marinkovića koji je određen za ulogu Jenjika, svi ostali su uloge odlično znali, jer su učestvovali u izvođenju ovog dela 5. aprila 1941. godine, veče uoči bombardovanja Beograda. Hor je vrlo brižno spremio Milan Bajšanski, a balet Anica Prelić prema novoj koreografiji Anike Radošević. Sa orkestrom sam imao dosta muka – teško je bilo okupiti muzičare, jer su bili obavezni da rade i na Radiju. (...) scenograf Jovan Križek i kostimograf Milica Babić su se još malo mučili da izvuku deo materijala iz vojnog stovarišta da bi, koliko se moglo, uspešno obavili svoje zadatke, ali režisera... ni na vidiku! (...) Obеćanje da će za našu *Prodanu nevestu* angažovati režisera iz Praga, Komitet za kulturnu saradnju s inostranstvom nije održao. (...) Upravnik je bio očajan, a ja, iako je muzički bilo sve u redu, još očajniji. U toj bezizlaznoj situaciji i bez ikakvih očekivanja zamolili smo Nikolu Cvejića da sa solistima i horom na sceni aranžira barem kretanje i pokrete. Sedam zajedničkih proba, koliko ih*

¹⁵ Б. Д., „Обнова опере *Мадам Батерфлај*“, *Политика*, 23. 7. 1945.

je ukupno i bilo, proteklo je u vrlo veselom raspoloženju i, za divno čudo, nije bilo nikakvih nelogičnih situacija. (...) Desilo se ono što se retko dešava u teatrima, da – kad je katastrofa izvesna – do nje ne dođe! Tako je 27. juna 1945. godine prošla i druga operaska premijera Narodnog pozorišta.¹⁶

Бранко Драгутиновић ову премијеру оцењује као „детално музички студирану, темељно режиски постављену, сликарски свежу, богато и укусно опремљену“. Диригент Оскар Данон „дао је *Продану невесту* са неодољиво сугерираним бриом, у коме је Сметанина музика, жива, свежа, пенушава и лирски распевана, живела својим специфичним животом“, док је редитељ Никола Цвејић „успео да студиозно постави и логично повеже сцене, пластично оцрта карактере драмских личности, глумачки активира хор и да балетске нумере, нарочито полку из финала првог чина, укључи у покрете маса на сцени“. Аница Стојановић је дала „темпераментну, живу и лепршаву Марженку и музикално савладала ову велику и тешку партију“, Лазар Јовановић је имао „узлете и падове у остваривању Јењика“, а Јосип Крижај, члан загребачке Опере и мајстор *буфо* фаха, у улози Кецала био је „адекватан тумач лика овог носиоца здравог народног хумора“. И остали солисти „у оквиру својих гласовних и глумачких могућности“, као и „велики и звучни оперски хор, изванредно настудиран од свог шефа Милана Бајшанског, и оперски оркестар који је пажљиво реаговао на интенције диригента, у многоме су допринели успеху *Продане невесте*, неоспорно најбоље представе која је после ослобођења прешла преко наше оперске сцене“¹⁷.

Да би своје представе учинила атрактивнијим и за њих повећала интересовање публике, дирекција Опере већ у фебруару и марту 1945. организује гостовања три оперска уметника из Совјетског Савеза (Анатолиј Орфјонов, Јелена Кругликова и Давид Бадридзе), а до завршетка сезоне и три уметника који су у међуратном периоду била стални чланови или повремене гости наше опере (Евгенија Ваљани, Олга Ољдекоп и Јосип Крижај). Неколицини младих

¹⁶ Oskar Danon, *Ritmovi nemira*, 65–66.

¹⁷ Б. Д., „Обнова *Продане невесте*“, *Политика*, 5. 7. 1945.

певача је пружена шанса да наступима у *Пајацима*, *Боемима* и *Тоски* прикажу своје могућности и добију стални ангажман.

Први инострани оперски уметник који је после ослобођења изашао на сцену Народног позоришта у Београду био је Анатолиј Орфјонов, лирски тенор из Москве и заслужни уметник РСФСР-а, који је с групом совјетских уметника у фебруару 1945. учествовао у концерту на Коларчевом универзитету, када је својим вокалним домањима наговестио да ће 24. истог месеца, са ансамблом Опере и партнерима Инком Ђукић Влатковић (Татјана), Олгом Сарван Чајковац (Олга) и Павлом Холодковим (Евгеније Оњегин), остварити изванредну креацију Ленског у представи *Евгеније Оњегин*. У приказу те представе, Бранко Драгутиновић је истакао да је „од прве појаве у интимном врту Ларинина летњиковца, преко драмски градуираних сцена на балу, до пуцња из Оњегиновог пиштоља, којим се прекида један живот и једна љубав“, Анатолиј Орфјонов успео да „вокално-глумачки рељефно изваја лик Ленског и да својим невеликим и солидно школованим гласовним материјалом, префињеном музикалношћу и искреном и топлим осећајношћу, целој представи да више штимунга и пружи нам једно незаборавно уметничко уживање“¹⁸.

Већ 13. марта у истој опери, на истој сцени и са истим диригентом, Оскаром Даноном, наступили су Јелена Кругликова (Татјана), сопран из Москве и заслужна уметница РСФСР, и Давид Бадридзе (Ленски), тенор из Кијева и народни уметник Грузијске ССР, као партнери Милице Живковић (Олга), Павла Холодкова (Евгеније Оњегин) и Бранка Пивничког (Гремин). О њиховом првом наступу пред београдском публиком Драгутиновић се веома похвално изразио, нарочито о креацији Јелене Кругликове, која је „остварена младодрамским гласовним материјалом једног и племенитог звука, светле боје и одличне школе, певана музикално и динамички ниансирано, а у глумачком погледу дата уметнички истинито, због чега смо пред њеном креацијом Татјане остали задивљени“. О Давиду Бадридзеу, музички критичар „Политике“ је написао да је „лирски тенор малог гласовног волумена али

пријатне боје, који је глумачки дискретно оживео лик Ленског и показао изразиту музикалност нарочито у изјави љубави Олги у првој слици и у великој арији у сцени дуела“¹⁹.

Већ 31. марта 1945. љубитељи опере били су у прилици да поново поздраве оперску певачицу руског порекла Евгенију Ваљани, солисту Опере Народног позоришта у Београду од 1921. до 1927. године и потом повременим госта, која је тумачила улогу Олге у шестој представи *Евгенија Оњегина*, уз Наду Стајић (Татјана), Александра Маринковића (Ленски), Павла Холодкова (Евгеније Оњегин) и под диригентским вођством Оскара Данона. Олга Ољдекоп, такође руског порекла, била је чланица Опере у сезони 1934/35. и стални гост све до почетка Другог светског рата, упамћена по креацијама Амелије, Ђоконде, Тоске и Јарославне, гостовала је 18. јуна 1945. у улози Тоске. Те вечери су јој партнери били Лазар Јовановић (Каварадоси) и Никола Цвејић (Скарпија) а дириговао је Стеван Христић. Чест гост у Београду између два светска рата, Јосип Крижај је после ослобођења наступио најпре у Пучинијевим *Боемима* које је 22. јуна 1945. дириговао Даворин Жупанић, када је тумачио улогу Колина и био партнер Аните Мезетове (Мими), Наде Штерле (Мизета), Александра Маринковића (Родолфо), Божидара Митровића (Марсел) и Петра Обрадовића (Шонар), да би 27. јуна исте године креирао Кецала на премијери *Продане невесте*, веома добро сарађујући са Аницом Стојановић (Марженка), Лазаром Јовановићем (Јењик) и осталим извођачима; у овој улози је наступао и у свим репризама до краја те сезоне.

Од шест младих певача који су дебитовали у *Пајацима* (Злата Сесардић – Неда, Јован Антић – Тонио, Драгољуб Димитријевић – Арлекин), *Боемима* (Корнелија Бингулац – Мими, Нада Штерле – Мизета) и *Тоски* (Злата Сесардић – Тоска, Богдан Воркапић – Каварадоси), по оцени Бранка Драгутиновића приказаним певачко-глумачким потенцијалом једино су задовољиле Злата Сесардић, која је „показала музикалност и смисао за стилизовање широко распеване

¹⁸ Б. Д., „Ленски Анатолија Орфјонова“, *Политика*, 26. 2. 1945.

¹⁹ Б. Д., „Два совјетска госта у *Евгенију Оњегину*“, *Политика*, 15. 3. 1945.

типично италијанске кантилене и бујни театарски темперамент“, и Нада Штерле, која после „субретски дате Мизете, треба да буде представљена у једној од типично колоратурних партија“. Београдска публика је „обе младе уметнице наградила обилним аплаузима“²⁰, које ће добијати и следећих деценија²¹.

Руководство и ансамбл Опере уложили су тих првих послератних месеци много труда, ентузијазма, упорности и сналажљивости, да би у изузетно тешким условима за рад припремили и извели две премијере и четири обнове познатих дела из стандардног оперског репертоара, и тако успели да у потпуности остваре планирани репертоар за сезону 1944/45, у којој су дали укупно 51 оперску представу (од којих 11 за Црвени крст) и два концерта оперске музике. Најчешће су играни *Боеми* (18 пута), затим *Евгеније Оњегин* (10), *Пајаци* (9), *Тоска* (7) и *Продана невеста* (6), док је *Мадам Батерфлај* играна једном, на самом завршетку сезоне у којој су „у ходу“ решавани многи проблеми који су отежавали или чак и онемогућавали свакодневни рад у кући код Споменика. После репризе *Продане невесте* одржане 5. августа 1945, уследио је кратак годишњи одмор за ансамбл, да би већ 1. септембра исте године почела друга послератна сезона наше опере. Тих дана је Милан Предић, у разговору с новинаром „Политике“, указао на бројне тадашње материјалне тешкоће у Народном позоришту, рекавши да „у магацинима још увек нема скоро ништа од костима и декора“ и да „позоришни камиони лутају по целој земљи да би донели мало текстила“, док је Оскар Данон саопштио да су сви кадровски проблеми у ансамблу решени, дакле и „горући“ проблем око ангажовања једног диригента и једног оперског редитеља од ауторитета, с обзиром на то да ће убрзо

²⁰ Б. Д., „Пет дебиа на оперској сцени“, *Политика*, 15. 7. 1945.

²¹ Злата Сесардић за креације *Аиде* и *Тоске* у истоименим операма, *Дездемоне (Отело)*, *Елизабете (Дон Карлос)*, *Амелије (Бал под маскама)*, *Ћо-Ћо-Сан (Мадам Батерфлај)* и *Мими (Боеми)*, а Нада Штерле као незаборавна *Лучија од Ламермура*, *Розина (Севиљски берберин)*, *Ћилда (Риголети)*, *Виолета (Травијата)*, *Норина (Дон Пасквале)* и *Олимпија (Хофманове приче)*.

из Братиславе бити доведен Крешимир Барановић, изванредан диригент и успешан композитор, а да ће представе у Опери убудуће режирати као њен стални оперски редитељ познати драмски редитељ Јосип Кулунџић, „што ће свакако допринети брзом уметничком развоју Опере Народного позоришта у Београду и омогућити њена квалитетна извођења *Севиљског берберина*, *Вертера*, *Трубадура*, *Лучије од Ламермура*, *Травијате* и *Риголета*, али и репрезентативних дела руске класике – *Кнеза Игорa*, *Бориса Годунова* и *Ивана Сусањина*“²².

Прва послератна турнеја београдске Опере по ФНР Југославији у јуну 1950. године, када су њене представе Бородиновог *Кнеза Игорa*, Гуноовог *Фауста* и Вердијеве *Аиде* у Загребу, Љубљани, Ријеци, Опатији и Пули доживеле овације код публике и добиле бројна признања од тамошњих музичких критичара за постигнут висок стваралачки и извођачки ниво, потврдила је да се у Опери Народного позоришта добро и вредно ради, што ће њеном ансамблу већ средином 1950-их година омогућити тријумфан излазак на европску оперску сцену и продор у сам врх тадашње оперске репродукције у свету.

ЛИТЕРАТУРА

- Danon, Oskar. *Ritmovi nemira*. Beograd: Beogradska filharmonija, 2005.
- Драгутиновић, Б(ранко). „Два совјетска госта у *Евгенију Оњегину*“. *Политика*, 15. 3. 1945.
- Драгутиновић, Б(ранко). „Ленски Анатолија Орфјонова“. *Политика*, 26. 2. 1945.
- Драгутиновић, Б(ранко). „Обнова *Боема*“. *Политика*, 19. 3. 1945.
- Драгутиновић, Б(ранко). „Обнова опере *Евгеније Оњегин* од Чајковског“. *Политика*, 24. 2. 1945.
- Драгутиновић, Б(ранко). „Обнова опере *Мадам Батерфлај*“. *Политика*, 23. 7. 1945.
- Драгутиновић, Б(ранко). „Обнова опере *Пајаци* и балета *Половецки логор*“. *Политика*, 11. 3. 1945.

²² „Изјава управника Предића, директора Дrame Глигорића и директора Опере Данона“, *Политика*, 14. 9. 1945.

- Драгутиновић, Б(ранко). „Обнова *Продане невесте*“. *Политика*, 5. 7. 1945.
- Драгутиновић, Б(ранко). „Обнова *Тоске*“. *Политика*, 2. 6. 1945.
- Драгутиновић, Б(ранко). „Пет дебиа на оперској сцени“. *Политика*, 15. 7. 1945.
- Драгутиновић, Бранко. „Пролегомена за историју Оперe и Балета Народног позоришта“. У *Један век Народног позоришта у Београду*, уредник Милан Ђоковић, 103–157. Београд: Народно позориште, Нолит, 1968.
- „Изјава управника Предића, директора Дrame Глигорића и директора Оперe Данона“. *Политика*, 14. 9. 1945.

THE FIRST POST-WAR OPERA SEASON OF THE NATIONAL THEATRE IN BELGRADE, 1944/45

Summary: World War II left devastating traces on the Opera ensemble, the building, and the collections of sets and costumes of the National Theatre in Belgrade. Under extremely difficult working conditions, the first post-war opera season 1944/45 was opened with the premiere of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's opera *Eugene Onegin* on Febru-

ary 17, 1945. By July of the same year, another premiere was staged on the Stage by the Monument – Smetana's comic opera *The Bartered Bride* – along with revivals of four operas performed between the two world wars and during the occupation: Leoncavallo's *Pagliacci* and Puccini's *La Bohème*, *Tosca*, and *Madama Butterfly*. In February and March 1945, three opera artists from the Soviet Union – Anatoly Orfyonov, Jelena Kruglikova, and David Badridze – performed in *Eugene Onegin*, delighting Belgrade's opera lovers. Before the end of this practically half-season, Evgenia Valyani, Olga Oljdek, and Josip Križaj, who had been permanent or occasional members of the Opera in the interwar period, as well as several young singers given the opportunity to demonstrate their musical and stage abilities and gain permanent engagement, also performed. Overall, despite numerous challenges, this season was successful and laid the foundations upon which the National Theatre Opera ensemble in Belgrade could create higher-quality productions and achieve significantly better artistic results in the following years.

Keywords: Opera, National Theatre in Belgrade, 1944/45 season, opera artists.

Александра Милошевић

МИРА ТРАИЛОВИЋ – ВРЕМЕ ИСПРЕД ВРЕМЕНА

Од средине прошлог века име Мире Траиловић исписује ново доба српског позоришта, а и данас је свеprisутно у нашој културној јавности. У живим легатима поред којих свакодневно пролазимо, у које повремено или редовно улазимо, у записима радио и телевизијских емисија, есејима, на изложбама и у мемоарима. Када се помене име Мире Траиловић, непресушно је дивљење сарадника и публике који су с њом делили време, као и каснијих истраживача историје позоришта. Колико нас – пролазећи сквером који носи њено име, са ишчекивањем пратећи БИТЕФ, репертоаре Атељеа 212 и Битеф театра – заправо зна шта је све Мира Траиловић учинила за нашу културу? Било би занимљиво спровести анкете на улицама или испред позоришта која је основала, како би се открило да ли је нашим суграђанима познато само њено име или поседују и одређено знање. То је важно управо због сусрета млађих генерација с позоришном историјом, потом обнављања знања, а пре свега очувања значаја непоновљиве снажне личности, која нас дисциплином, знањем, визионарским огледима и маштовитошћу осветљава и у XXI веку.

Сваки сегмент доприноса Мире Траиловић нашој култури могао би бити засебан предмет истраживања. Основала је и водила два позоришта и један међународни фестивал, режирала, и у спровођењу авангарде у култури била главни дипломатски преговарач. Њени подухвати су вредни неколико људских живота, јер је поседовала „аутентични шарм светске даме, радни капацитет једног амалина, комуникациону фреквенцију моћне радио-станице, информисаност једне енциклопедије и природну упорност компресора“¹.

Александра Милошевић
Музеј позоришне уметности
Србије
aleksandra.milosevic@mpus.
org.rs

Есеј

Примљено: 28. 5. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.

¹ Феликс Пашић, *Госпођа из великог света: Прилози за биографију Мире Траиловић*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2006, 13.



Заинтересовала се за уметност рано, али да ли су само студије режије биле директна улазница у свет позоришта? Рођена Краљевчанка, Мира Траиловић је била члан хора у Основној школи „Петар Петровић Његош“ у Београду, потом се по завршетку петог разреда Друге женске гимназије определила за средњу музичку и средњу глумачку школу Злате Марковац, глумице, оперске певачице и педагога. Стицајем срећних околности, Мира Траиловић је своју радну биографију започела у Радио Београду, где је прво била спикер. По завршетку режије на Високој филмској школи, убрзо је добила прилику да се 1953. опроба као радио-редитељ. Већ је њен првенац у драмској редакцији Радио Београда наслућивао необичан таленат: *Наследница*, према новели *Вашингтон сквер* Хенрија Џејмса, изведена је уживо у студију Шест 9. маја, чиме је настао глумачки квартет који су чинили

врхунски драмски уметници Марија Црнобори, Мата Милошевић, Љубиша Јовановић и Виктор Старчић. Ово концертно извођење пред публиком окупало је бројне књижевнике и уметнике око Радио Београда с новом идејом позоришта.

Сплет околности које не можемо назвати случајним, нити повољним, а везаних за забрану представе *Чекајући Годоа*, довео ју је до оснивача позоришта Атељеа 212, касније и управника. Мира Траиловић је, заједно с Радошем Новаковићем, Сојом Јовановић, Миодрагом Ђурђевићем, Василијем Поповићем, Мићом Томићем, Војиславом Костићем и другима, понела пламен нових позоришних тема, форми и редитељских решења које су на сцени Атељеа 212 осветлили нова имена наше позоришне историје. Позориште је пресељењем у наменски пројектовану зграду 1962. задржало у називу број 212. То је била трајна веза с почецима у првобитној сали и адаптираном простору у згради „Борбе“, када је београдски квартет 12. новембра 1956. извео Гетеовог *Фауста*, а карте су коштале 112 и 212 динара. Наследила је првог управника Радоша Новаковића и на челу Атељеа 212 била пуних 20 година. Није познато колико је то планирала, али су руководеће позиције долазиле и прихватала их је као најбољи кормилар сопствених идеја о новом позоришту.

Када се пише или говори о Мири Траиловић, првенствено се истичу њене менаџерске способности у успостављању темеља неконвенционалне али функционалне организације позоришта. У успешном вођењу позоришта и модернизацији сцене помогао јој је, пре свега, одабран круг врских интелектуалаца, талентованих писаца, сценографа, костимографа, драматурга, глумачког ансамбла који је окупила. Драматурзи су били задужени за разноврстан репертоар – Борислав Михајловић Михиз за класична дела домаћих и страних писаца, Јован Ђирилов за савремене писце, а Данило Киш и Борка Павићевић су били оријентисани на млађе генерације. Јер сва интересовања, идеје и визије новог позоришта би уз сав таленат пресушили да у окружењу није имала ствараоце великих потенцијала с којима је градила нову историју српског позоришта.

Умеће комуникације са запосленима у позоришту и онима на одлучујућим позицијама у друштву ипак се не може поједноставити општеприхваћеним свођењем на – шарм и харизму. Те одлике личности Мире Траиловић су, уз образовање и таленат, доприносиле су успешном руковођењу позоришта усмереног против академизма еклектичним репертоаром, у почетку и без сталног ансамбла. Да је на овим темељима створила од Атељеа 212 позориште, а не камерну сцену, како су га често тумачили, потврдила је пре свега уписавши представу *Чекајући Годоа* Самјуела Бекета као историјску праизведбу у социјалистичкој земљи, тадашњој СФРЈ. На позорници су се појавила и дела Жан-Пола Сартра, Ежена Јонеска, Едварда Олбија, Алфреда Жарија, Харолда Пинтера, од домаћих Александра Поповића, Душана Ковачевића, Бране Црнчевића, Велимира Лукића и др. Отворила је границе доводећи многе од тих писаца у Београд, а с друге стране је наше позориште извела у свет, на турнеје по Европи и Латинској Америци.

Мира Траиловић је подстицала развој младих драмских писаца, креативност ансамбла, неklasична редитељска читања, уз несвакидашњу сценографску и костимографску ликовност представа. Тако су учили и стасавали многи наши позоришни ствараоци, који ће временом постати узор и учитељи генерацијама све до данас. С Миром Траиловић на челу стварали су представе, често забрањиване и несхваћене од позоришне критике, јер су биле изван и испред свог времена, попут комада *Картотека* Тадеуша Ружевића, *Кафаница*, *судница*, *лудница* Бране Црнчевића или *Улога моје породице у светској револуцији* Боре Ћосића која је имала дуг сценски живот. Сматрала је да „представе нису скинуте, него су доживеле своју судбину“². Мада је критикована да ради изван идејно-политичке концепције репертоара, Мира Траиловић је „пред својим позориштем, Атељеом 212, стајала ... у сваком тренутку као последња линија одбране“³, бранећи физиономију позоришта управо изборима дела, редитеља и начина интерпретације. За позо-

риште су важна дела на репертоару, макар била несхваћена или забрањена, што је био случај у Атељеу 212.

У годинама када је Атеље 212 узимао залет, Мира Траиловић је почела да гради ново позоришно поље на којем ће се подједнако сусретати реномиране и неафирмисане трупе и појединци, попут Боба Вилсона, Жежија Гротовског, Ливинг театра, Пине Бауш, Самјуела Бекета и других. Три године након почетне идеје, међународни позоришни фестивал БИТЕФ је 1967. коначно кренуо на свој дуг пут савремене авангарде под слоганом „Нове позоришне тенденције“. Уочи новог миленијума, године 1999, БИТЕФ је овећан наградом Европске комисије Premio Europa per il teatro за дотадашњи допринос. Фестивал данас истрајава на темељима које је заједно с Јованом Ћириловом успоставила – снажној авангарди, савременим тенденцијама у класичним представама и великим редитељима. Такође, установљене су награде које носе имена двоје доживотних уметничких директора и селектора фестивала. „БИТЕФ је остао синоним за нуклеус експеримента у позоришној уметности и његово вишедеценијско трајање се посматра као процес развоја савременог позоришта.“⁴

Сквер Мире Траиловић налази се испред Битеф театра на Дорћолу, позоришту које је само започела 1989. у адаптираној цркви на Бајлонијевој пијаци. Можда је било упитно шта је Мира Траиловић ново осмислила при крају XX века? Али она је знала шта су потенцијали наше сцене и који су токови савременог театра. Оснивање овог театра је био само наставак њених подухвата. Рађањем новог позоришта, гасио се њен живот и многе идеје су остале тајне. Ипак, Јован Ћирилов и остали сарадници су знали којим путем треба да усмеравају Битеф театар, стварањем алтернативних сцена за постдрамски сценски израз и – оно што верујем да је Мира знала – потенцијал домаће авангарде кроз епохе које долазе. „Уметност почиње тамо где се сложе неке тајанствене и непознате силе унутар човека и епохе. Срећна сам што ће Београђани имати шансу и још једно место где ће

² Ibid., 112.

³ Феликс Пашић, 72.

⁴ Александра Милошевић, *Сви екстрими БИТЕФ-а*, каталог изложбе, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2011, 2.

уметници и гледаоци покушавати да ту тајну живота каткада дотакну.“⁵

Два позоришта и међународни фестивал добили су трајно утемељење као део историје, садашњости и онога што треба следити у будућности, увек доследно идејама и сензибилитетима на којима су постављени. Такође, као део њене биографије и историје нашег позоришта, Мира Траиловић се невероватном снагом и непресушним талентом паралелно остварила као радио, телевизијски и позоришни редитељ. Своју основну вокацију није запостављала већ је њом подржавала талас којим је понела српско позориште у уметничке висине. У сенци њених менаџерских и иновативних достигнућа остале су режије остварене већином на сцени Атељеа 212. Кроз своје режије је давала пример театра који гради, сматрајући да је основа успешне представе добар драмски текст коме

се посвећивала, како је говорила, у „дубинској димензији“. Данас су њена сценска остварења комада *Коса, Ко се боји Вирџиније Вулф?*, *Чудо у Шаргану*, *Коктел*, *Велико и мало* и друге, део општег образовања сваког театролога и љубитеља позоришта.

Сумирајући значај достигнућа Мире Траиловић, спознајемо феномен који нас обавезује да спознајемо и историје нашег града и позоришта. Кроз различите теме, поводе и истраживања, подсећамо и сусрећемо се с позоришном историјом и едукујемо млађу публику. Деценије потврђују да је Мира Траиловић и даље испред времена. Њено културно наслеђе, уз нераскидивост њене снажне, интересантне и уникатне личности – у свакој деценији, свакој епохи, а сведоци смо и у новом миленијуму – могуће је следити, као и остваривати нове авангардне путеве чије је бразде заорала у XX веку.

⁵ Мира Траиловић, говор на отварању Битеф театра 3. марта 1989.

Андреј Чањи

СУКОБЉАВАЊЕ И ПРОЖИМАЊЕ ИСТОРИЈЕ И ПРИЧЕ НА 70. СТЕРИЈИНОМ ПОЗОРЈУ

70. Стеријино позорје

Јубиларно 70. Стеријино позорје, најзначајнији позоришни фестивал у Републици Србији, почело је и протекло у протестном тону. Пред свечано отварање публику је испред Српског народног позоришта дочекала велика група студената Академије уметности и дипломираних колега, припадника Позоришта „Промена“, професионалног студентског театра, уз подршку бројних старијих колега. Сви они држали су подигнуте студентске књижице и транспарент на коме је писало: „Нека твоја промена буде позориште, нека твоје позориште буде промена“ уз нацртану црвену шаку. Изрази незадовољства почели су након трагедије у Новом Саду 1. новембра 2024, када је погинуло 16 особа. У почетку предвођени студентима, протести су се брзо проширили и на целокупну позоришну заједницу.

Поруке побуњене уметничке сцене обележиле су овогодишње, јубиларно Стеријино позорје. Први пут у историји најважније националне позоришне смотре, Покрајински секретаријат за културу на Конкурсу за финансирање и суфинансирање пројеката сценског стваралаштва 70. Стеријиним позорју није доделио финансијска средства. Ипак, и поред огромних организационих и финансијских тешкоћа, фестивал је успешно одржан. Осврнимо се сада на све оно што смо примарно могли да видимо на јубиларном бастиону слободног уметничког празника.

Андреј Чањи
andrej.canji@gmail.com

Приказ фестивала
Примљено: 19. 6. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.

ОПШТИ ПРЕГЛЕД

Пресек продукција заснованих на домаћој драматургији који затичемо на овогодишњем издању Стеријиног позорја сугерише равномерну заступљеност четири врсте текстуалних предлогака намењених извођењу. Најпре уочавамо две инсценације драмских класика (*Свети Георгије убива аждаху*, *Народни посланик*). Затим видимо велико интересовање позоришних аутора за драматизацијом романа (*Београдски трио*, *Искуљење*, *Нико није заборављен и ничега се не сећамо*). Неизоставна, рекло би се примарна мисија Позорја је стимулација писања савременог драмског текста (*Изузети*, *Језик копачке*). Модерном позоришном искуству није нимало стран настанак изведбеног текста у току процеса креирања представе (*Српској омладини*, *Димитрије Туцовић*, *Наличје*). Уобичајени назив за такву врсту продукција је ауторски пројекат који најчешће потписују редитељи и драматурзи. Проналазећи упориште у текстуалном пореклу представе чији су аутори из Србије, Стеријино позорје као национални фестивал често добија интернационални карактер зато што право да наступају имају и све иностране продукције из пера домаћих писаца. Од девет представа ове године чак четири су дошле из региона: *Београдски трио* (Словенија), *Језик копачке* (Хрватска), *Народни посланик* (Северна Македонија), *Наличје* (Црна Гора), чиме се доказује заједничка прошлост наведених земаља и интересовање за сродну проблематику, као и поравнање поетичких и политичких ангажмана наших уметника с потребама регионалне продукције и рецепције.

Девет представа у избору Ане Тасић, заокружених слоганом *Стварање историје / Мењање будућности*, уистину су пример сукобљавања и прожимања фактуалног и фикционалног, историје и приче. Радња историјске мелодраме Душана Ковачевића *Свети Георгије убива аждаху* смештена је у освит Првог светског рата, према наводно чињеничном догађају слања инвалида у рат – приповести коју је писац чуо од свог деде – и бави се критиком менталитета карактеристичног и за савремени тренутак. *Београдски трио*,

роман Горана Марковића, представља имагинарно поигравање с турбулентним историјским оквиром Хладног рата и Голог отока. Нови комад Ђорђа Петровића под насловом *Изузети* је слободна уметничка обрада вишедеценијске спекулације о крађи беба из породилице у Југославији, а потом и Србији. Роман *Искуљење* Бранимира Шћепановића из 1980. године тематизује окршај с лажним херојима и профитерима Другог светског рата. Догађаји из романа написаног 2022. *Нико није заборављен и ничега се не сећамо* Мирјане Дрљевић обухватају скорашњи период обележен ратом деведесетих. Савремени драмски текст који заједничким снагама стварају писац Филип Грујић и фудбалер Иван Ергић представља фикционалну приповест младог ногометаша написану на основу проживљеног искуства аутора. Златко Павковић у свом ауторском пројекту *Српској омладини*, *Димитрије Туцовић* својом фрагментарном представом покушава да јукстапонира вредности раних комуниста с тренутним збивањима у Србији. Нушићеву комедиографију, пречесто коришћену за дефинисање и објашњење српске стварности, Егон Савин употребљава као рефлексију на изборне марифетлуке новом режијом *Народног посланика*. Напоследку, ауторски пројекат Бориса Лијешевића назван *Наличје*, настао као резултат колективног рада с глумцима, произлази из потребе уметника да се обрачунају с корумпираним деловима извршне и судске власти који су у тесној спрези с трговином наркотика.

Формалне карактеристике ових продукција су разноврсне: од редитељског модела реконструкције примењеног на драмску класику, апстрактнијих стилских наноса виђених у драматизацијама *Искуљења* и *Нико није заборављен и ничега се не сећамо*, медијалних потеза повучених у *Београдском трију* и *Језику копачки*, трилерског жанра *Изузетих*, до непосредно политичких и памфлетских позоришних остварења *Српској омладини*, *Димитрије Туцовић* и *Наличје*. Иако је поред добро заокружених представа било и оних које нису до краја истражиле потенцијал текстуалних предлогака, које су критику помало замениле дефетизмом, гомилале садржај и жанровски лутале, очигледна је била потреба да се одговори на



Београдски трио (фото: Ана Илић)

различите изазове с којима се суочава савремени свет и експериментише језиком изведбе.

ТРИЈУМФ САВРЕМЕНОГ ДРАМСКОГ ТЕКСТА

Праизведбе савременог драмског текста су врхунац уметничког достигнућа виђеног на 70. Стеријином позорју. На њиховом примеру могли смо уочити хармоничан однос садржаја и форме, специфичности тема и њихову актуелност, убедљива редитељска читања, глумачка и друга остварења.

Представа *Језик копачке* Загребачког казалишта младих, у режији Борута Шепаровића, настала према тексту Филипа Грујића и Ивана Ергића, доноси слојевиту и визуелно динамичну сценску сторију о

савременом професионалном фудбалу и његовом утицају на психологију играча, њихових породица и навијача. У средишту је лик младог фудбалера Давида Половине, чију судбину суверено тумачи Бернард Томић, преламајући кроз улогу читав низ проблема: сиромаштво из којег потиче, императив успеха, незрелост, притисак околине, али и недостатак образовања и капацитета за саморефлексију. На позорници обликованој као свлационица, те спортски и медијски полигон, кроз снажну физичку игру и постепене сценске трансформације, одвија се прича о борби младића с процесима који су му несазнатљиви и несавладиви. Кроз разговоре с психотерапеутом и бројне сценске интеракције, гради се психолошки портрет младог човека који не успева да разуме ни себе ни свет око себе, свет индустрије у којој се фуд-



Искупљење (фото: Ана Илић)

бал све мање тиче игре и спорта, а све више тржишта. Сцене с психотерапеуткињом откривају рањивост младића и отварају простор за деконструкцију маскулинитета: Давид не уме да изрази сопствену тескобу, али кроз његов скроман избор индикативних речи и ћутње, назире се мучно задржавање неизрецивих емоција карактеристично за генерације мушкараца који му претходе.

Шепаровићева режија комбинује натуралистичке призоре с мултимедијалном структуром. Извођење се истовремено преноси на екране у црно-белој техници, чиме се успоставља ефекат паралелних светова: док екран више фокусира славу, гламур и успех, сценска реалност открива умор, изолацију и притисак. Том тензијом између медијске идеализације и стварног живота успоставља се не само двострука

перспектива, која садржај непрестано излаже активном преиспитивању, већ и врло атрактивно сценско решење. Посебно је снажно присуство оца Љубомира (Ракан Рушаидат), представника ниже класе који, ослепљен могућношћу новчане добити и друштвеног престижа, гура сина у деструктивни механизам професионалног спорта, али сам постаје жртва неутаживе жеље за успехом. Кроз луцидне коментаре Грујића и Ергића, потоњег као бившег репрезентативца с директним искуством предоченог система, представља демистификује токсичне обрасце маскулинитета, слику спортисте као националног јунака, као и механизме експлоатације у савременом капиталистичком спорту. *Језик копачке* нуди критику индустрије фудбала, узбудљиву и емотивну причу, али и метадрамске елементе којима се спортски свет пореди с позориш-



Изузети (фото: Ана Илић)

ним уметницима који су за разлику од спортиста недовољно плаћени и вредносно потцењени.

Представа *Изузети* Народног позоришта у Сомбору, према драми Ђорђа Петровића и у режији Мие Кнежевић, ослања се на снажно профилисани жанровски оквир трилера засниван на вишедеценијским сумњама да су поједине бебе у породилишима широм Србије проглашаване мртвима и незаконито даване на усвајање, при чему родитељима никада нису уручивани докази о смрти. Петровић пише фикционализовану верзију стварних сведочења и сумњи родитеља. Фабула његовог текста делује као сплет невероватних коинциденција: дете које лежи тешко повређено у болници можда је управо оно које је пре много година отето мајци, хирургу, која сада треба да га оперише, док жена која га доводи, најпре делује

као невина жртва, а испоставиће се да је дете заправо купила уз помоћ корумпираног оца, полицајца. Сиже формулисан уз помоћ паралелних временских токова и широком плејадом ликова, ипак, успева да осигура драматуршку уверљивост и успостави висок степен драмске неизвесности. Паралелне моралне путање две главне јунакиње – од испрва бескрупулозне лекарке до жртве коју сјајно интерпретира Ана Рудакијевић, и од ожалошћене мајке до саучеснице у криминалној мрежи у наступу изврсне Иване В. Јовановић – поступно уводе публику у сложене односе и обрте у којима се ликови суочавају с бестидним новчаним интересима и гнусним злочиним.

Кнежевићева режија пажљиво разиграва простор представе, ослањајући се на функционалну сценографију Даниеле Димитровске: болничка чекаоница

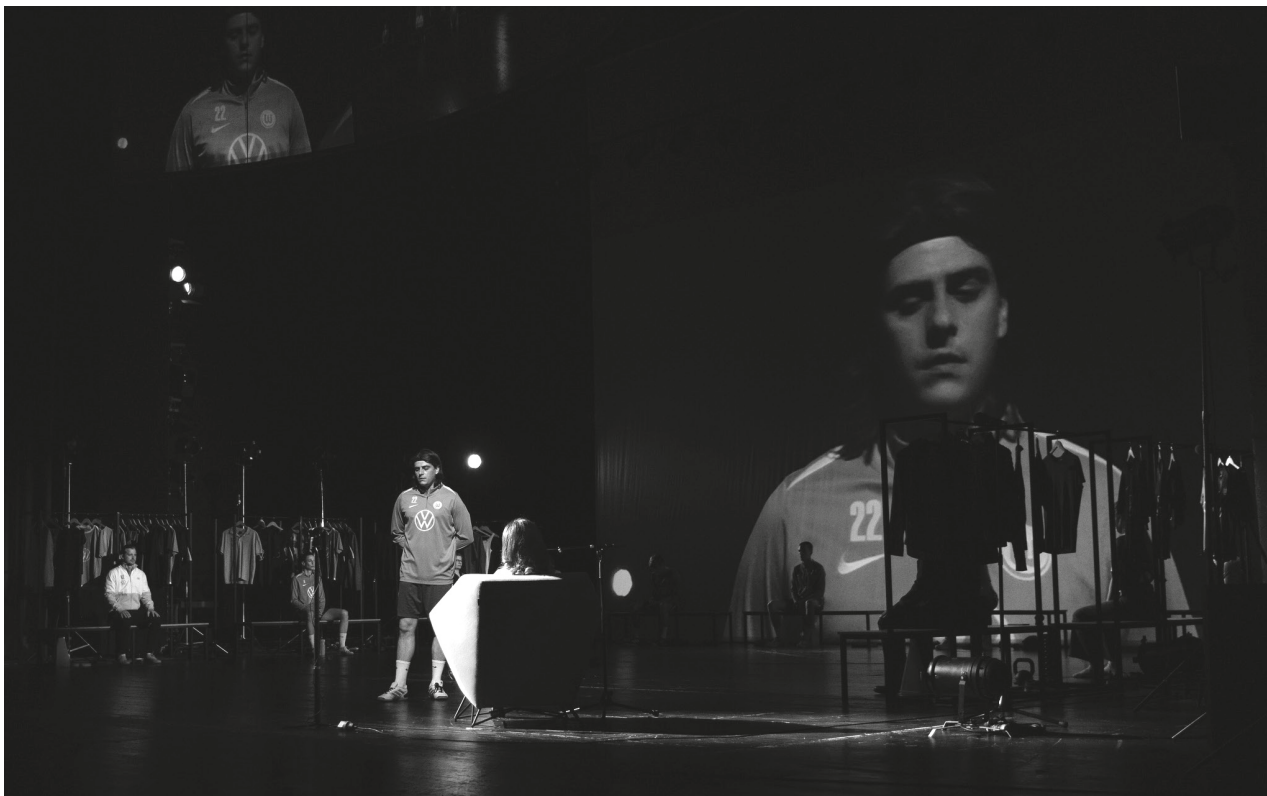
функционише као симбол пролонгиране неизвесности родитеља, док застакљена канцеларија, која није свима доступна, има улогу заштићеног простора криминалних радњи. Ансамбл Народног позоришта у Сомбору доследно прати узусе жанра без претераних патетичних наноса. Немања Бакић гради лик Игора, младог лекара, показујући борбу личне савести и институционалног притиска. Његов јунак поступно открива обим криминалне шеме у коју је увучен, али не успева да јој се у потпуности одупре. Глумачки наступ му се заснива на контролисаној емоционалној експресији, ослањајући се више на тензију тела и ритам говора него на афективне изливне. Врло је важан и наступ Нинослава Ђорђевића, који тумачи гинеколога Горана, чије дугогодишње присуство у мрежи незаконитих пракси више и не делује као резултат зле воље, већ као огуллала рутина увећавања личног богатства. Његов говор је миран, рационалан, без жеље да се правда. Управо у тој равнотежи између индиферентности и упућености у све меандре злочина лежи застрашујуће уверљив учинак улоге. Кроз такве ликове представа преноси агонију неизвесности родитеља, немоћи исправних лекара и кривице кријумчара. У том смислу, *Изузети* представљају фиктивну реконструкцију могућег случаја, складно структурисан позоришни чин који инсценира оно што право суђе годинама није у стању да реши.

ИЗМЕЋУ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ И АКТУЕЛИЗАЦИЈЕ ДРАМСКИХ КЛАСИКА

Драмски класик, како га дефинише Иван Меденица у својој студији *Класика и њене маске*, структурално је вишезначан због чега призива интерпретативни редитељски акт како би се његова полисемична и давнашња значења реконструисала, актуелизовала или деконструисала. Значењска отвореност произлази како из унутрашњих амбиваленција које су иманентне драмској форми, тако и из историјског раскора између текста и савремене рецепције. Ако редитељ одлучи да не истиче временску дистанцу у раду с класичним текстом, може бирати између реконструк-

ције изворног контекста или његове замене савременим еквивалентима. Иако Нушићеву комедиографију несумњиво можемо сврстати у редове драмских класика, одређени део опуса Душана Ковачевића, аутора који још увек ствара, такође је могуће, без много сумњи, сврстати у тај корпус. Два драмска класика, *Народни посланик* и *Свети Георгије убива аждаху*, која смо имали прилике да видимо на 70. Стеријином позорју, настоје да простором, костимом и другим сценским средствима реконструишу контекст времена у ком се одвија прича: крај 19. века у случају прве и почетак Првог светског рата у случају друге. Оба редитељска поступка ослањају се на то да публика добро познаје језик, ликове и заплет та два комада, те да поетика два писца, њихова популарност и плејада живописних карактера, њихове врлине и мане, могу успешно да комуницирају и са савременом публиком. Уз то треба додати и да поједини њихови поступци ограниченим снагама настоје да уведу моменте актуелизације и структуралне сценске интервенције.

У случају *Народног посланика*, продуцент је Македонски народен театар Скопље. Егон Савин прави адаптацију прве Нушићеве комедије. Упркос томе што је на округлом столу критике редитељ истакао Нушића као највећег српског позоришног генија, заплет је у значајној мери редукован, а широка плејада ликова елиминисана и сведена на само пет актера, уз једно кратко појављивање колективног лика народа који чине седам глумаца. Радња је из српске паланке премештена у Скопље. Сценографија означава дућан Јеврема Прокића из унутрашње перспективе, тако да публика све време може да види шта се дешава иза масивног, дрвеног пулта продавнице с патином и траговима истрошености: где стоји алкохол, сакрива се новац и слично. Црвени фес Јеврема Прокића, типичан за градске домаћине с краја 19. и почетка 20. века, кућни огртач или дужи прслук од тамније чоје с дискретним десеном преко светлије кошуље и светлог прслука, асоцирају на грађански амбијент и свакодневни, али достојанствени изглед домаћина. Тај сплет приватног и пословног под утицајем паланачке амбиције постаје поприште изборних машинација, опањкавања и агитације. Редитељ сукоб прела-



Језик копачке (фото: Ана Илић)

ма између Јевремове жеље да формира нову десничарску опозицију и његове ћерке Данице, оличене у лику мрзовољне феминисткиње, која подржава лево оријентисаног Ивковића који се у овој адаптацији не појављује.

Претежној употреби модела редитељске реконструкције овде су додати моменти актуелизације који се огледају у местимичним вербалним референцама на тренутне околности у Београду. Ипак, утисак је да се ова представа, која траје мало више од сат, превасходно ослања на подразумевану Нушићеву популарност и њен комички потенцијал, не покушавајући да кроз сценски израз успостави сувисли дијалог са савременим политичким или друштвеним контекстом. Уместо да режија понуди било какву реинтерпретацију добро познатог комада, она је функционализује,

те своди на низ позоришних конвенција које остају у границама очекиваног и препознатљивог.

У инсценацији комада *Свети Георгије убива аждаху*, коју је за Југословенско драмско позориште режирао Милан Нешковић, сценски простор је носилац семантичког потенцијала представе. Поделе унутар друштва, класне, културне, идеолошке, материјализују се кроз вертикално и хоризонтално стратификовану сценографију Горчина Стојановића, у којој су различити светови одвојени висинским линијама. Ушанчена, тамна механа, смештена на најнижем нивоу сцене, обликована као ров, место је изопштених, обогалених ратника, вечно осуђених на преиспитивање прошлости и сопственог идентитета, чије преживљавање зависи од сумњивих трговина и импровизоване исхране. У контрасту са овим простором



Наличје (фото: Ана Илић)

социјалне стагнације, издигнути предео са стаблима бреза симболише транзицију, друштвену и егзистенцијалну. На том међупростору смештени су љубавни односи, шверцерске калкулације и покушаји класног аванзовања. Посебан контрапункт уводи лебдећи салон Тетка Славке, обликован као грађански бастион надвијен над збивањима испод, лебдећи попут узвишеног, надзорног погледа који коментарише, суди и рационализује. Њеном грађанском салону контрастно је супротстављена минијатурна сеоска кућа Ђорђа Цандара, који у тренутку када „сриче љубав“ и одлучује да напусти сеоску немаштину и пређе са женом у град, пуца у сопствено огњиште. На тај начин су романтична осећања директно, сценским контекстом, доведена у везу с класним пореклом јунака, па се љубавни односи најпре могу посматрати кроз

ту призму. Доминантна и упечатљива драматургија сценског простора импресивно и снажно усмерава и одређује и остале односе међу ликовима, укључујући и поделу народа вертикалним цепањем сценографије под ногама поручника Тасића. Али режија Милана Нешковића те значењске импликације не истражује у пуној мери. Разлог зашто редитељ није успео да своју поставку семантички заокружи, могуће лежи у вишеструком списатељском замаху Душана Ковачевића у ком се мелодрамска перипетија разрешава војноисторијским околностима. Због тога се изразито ефикасно развијена класна тематика у једном тренутку сасвим занемарује и фокус се пребацује ка збивањима на фронту.

Иако се представа ослања на јасно моделирану мизансценску композицију, редитељски поступак



Народни посланик (фото: Ана Илић)

остаје у домену реконструкције: препознатљив глумачки регистар декламације, реалистично кодиран костим и мелодрамски интонирани афективни лукови реafirмишу уобичајено читање текста, без великог интересовања ка савременом контексту. Одсуство доследног концептуалног помака нарочито је видљиво у контрадикцији између сценског језика и употребе појединих савремених знакова попут мегафона који поручник Тасић користи у свом монологу. Тиме се сугерише могућност актуализације, али се она не разрађује, нити драматуршки интегрисе. У том смислу се мора поставити и питање смисла и сврхе постављања овог комада данас што је у инсценијацији тек наговештено, али не тематски и естетски дефинисано. Питање је важно и зато што Ковачевић свој комад пише осамдесетих када је у читавом кул-

турном контексту Србије, позориште није изузетак, актуелно враћање периоду Првог светског рата, и како то Марина Миливојевић Мађарев истиче за дотични период у својој недавно објављеној књизи *Нови наратив*, јавља се „поновно откривање тема које су везане за српски национални идентитет представљен кроз националну историју и критику социјалистичке реалности“.¹ Имајући то у виду, истичемо и закључак Ивана Меденице, поводом редитељског модела реконструкције, да је основни проблем тог приступа однос између класичног дела и савремене публике. Следствено томе додајемо да су се и Савин и Нешковић више ослонили на подразумеване квалитете текстуалних предлогака за своје представе, а

¹ Марина Миливојевић Мађарев, *Нови наратив*, (Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2023), 25.

мање су настојали да премосте јаз између прошлости и садашњости.

ИЗАЗОВИ ДРАМАТИЗАЦИЈЕ ПРОЗЕ

Поводом драматизације романа Светозар Рапајић, у књизи *Драмски текстови и њихове инсценирације*, издваја три примарна модела. Први се ослања на дословно сценско препричавање најважнијих епизода романа. Други приступ оријентисан је ка издвајању појединих епизода и ликова како би се над сведенијој грађи остварио кохерентнији драмски захват. Трећи приступ подразумева најзахтевнији драматуршки поступак: стварање аутономне драмске целине инспирисане романескном грађом. Све три драматизације романа изведене на фестивалу остају привржене првом моделу, што може сугерисати неколико ствари: сервилни однос према литерарном предлошку и настојање да се садржај текста у што већој мери задржи, избегавање креативног ризика, али и приклањање све учесталијој тенденцији у савременим позоришним токовима да се миметичка природа театра остварује кроз дијегетичке модалитете.

Представа *Београдски трио*, настала у копродукцији Театра „Антон Подбевшек“ из Новог Места и Цанкарјевог дома из Љубљане, у режији Матјажа Бергера, сценска је адаптација истоименог романа Горана Марковића, дела које се може сврстати у оквире онога што Линда Хачион у *Поетици постмодернизма* назива историографском метафикцијом. Роман гради фикционални наратив ослоњен на реалне историјске личности и догађаје: британског писца и дипломату Лоренса Дарела, његову заљубљеност у учитељицу српскохрватског језика, заточеништво Боре Танкосића на Голом отоку, југословенску атмосферу након Резолуције Информбироа, послератни Београд итд. Ти догађаји искоришћени су као средство аутентизације суштински фиктивног заплета. Марковићев текст структуриран је као псеудодокументарна целина, саткана од измишљених архивских извора, депеша, писама и дневника, чиме се проблематизује

претендовање историје на исказивање објективне истине. Истовремено, сиже је развијен као крајње узбудљива балканска хладноратна Казабланка у којој се мелодрамски љубавни троугао развија између комунистичког Истока и капиталистичког Запада, дипломатских депеша и шпијунских активности, између политичке опресије и индивидуалне страсти. У том смислу, *Београдски трио* не приказује само историјски тренутак већ нас приморава да размишљамо о томе како се историја прича, те какве идеолошке потке такво приповедање разоткрива или прикрива.

Упркос узбудљивој наративној основи коју носи предлогак, сценско извођење оставља утисак редитељско-драматуршке монотоније. Понављане мизансценске радње у симетрично организованом сценском простору, уз мултимедијалне додатке као што су пројекције фотографија топонима, историјских и квазиисторијских личности, изведени су савршено уједначеним темпом и ритмом, без иједног момента којим би се искорачило из задатих оквира. Текст који је претежно приповедан глумци изговарају непромењивим регистром, успостављајући дистанциран однос према својим ликовима и суздржавајући се од било какве изразитије емоционалне амплитуде. Без конкретног отелотворења напетости између документа и фикције, између сећања и наратије, емотивног односа међу ликовима, Бергерovo читање се задржава највише на дескриптивном нивоу. Интересантан драмски потенцијал приче тако поприма одлике складно организоване вербалне илустрације.

Представа *Искуљење* у режији Вељка Мићуновића и продукцији Српског народног позоришта гради апстрактну алегоријску причу чија атмосфера подсећа на нешто између кафкијанске атмосфере и амбијента из серије *Твин Пикс*. Централни лик, Григорије Зидар, случајни ратни херој који и не зна да га завичај слави, наставља живот у Норвешкој. Непланирано долази у родни Нехај, где затиче сопствени споменик. Радња се заснива на причи о Зидару, чији идентитет ратног хероја нико у Нехају не жели да призна јер су локални моћници управо захваљујући његовим заслугама себи прибавили привилеговане позиције. Одбијањем да прихвате његову истину, они



Нико није заборављен и ничега се не сећамо (фото: Ана Илић)

настоје да сакрију сопствену умешаност у кривотворењу историје и херојске репутације.

Григорије Зидар приказан је кроз парадоксалне слојеве искуства и наивности, које маестрално тумачи Борис Исаковић. Супротно томе, остали чланови ансамбла, становници Нехаја, функционишу као колективни лик. Они једни другима завршавају реченице, те изводе синхронизоване покрете, што додатно појачава осећај надреалне атмосфере. Ова сценска стилизација кореспондира са егзистенцијалистичким тоном Шћепановићеве прозе, која се бави темама изопштености, бесмислених потрага и сукоба појединца с колективом, уз наглашену немоћ да се избегне апсурд судбине. Представа инвоцира критику политичке структуре која фалсификовањем истине и присвајањем туђих заслуга задовољава личне инте-

ресе. Мићуновићев приступ причи ствара слојевиту и симболичку рефлексију о манипулацији и идентитету, отварајући простор за универзалну критику савременог друштва, али све време занемарује и контекст у ком роман настаје (комунистичка Југославија), и савремени тренутак. Таквим – до краја стилизованим поступком – режија се суздржава од било какве вредносне позиционираниости и тиме омогућава да се у њеним општим, алегоријским координатама препознају и најразличитије, па и међусобно искључиве групације.

Представа Атељеа 212 *Нико није заборављен и ничега се не сећамо*, у режији Бојане Лазивић, рађена по роману Мирјане Дрљевић, ослања се на наратив који наизглед кокетира с трилером, али убрзо напушта жанровску дисциплину у корист симболички

настројене, стилизоване колективне игре. Полазна тачка заплета, мистериозни нестанак девојчица, покреће више генерација женских ликова (мајки, бака и инспекторке) у потрагу која се мање тиче откривања конкретних чињеница, а више одражава стање друштвене трауме и породичног расула. Пет глумица на сцени, одевених у идентичне браон капуте, тумаче више улога уједначеним стилем, тако да се ликови разликују искључиво по именима, што производи ефекат отежане диференцијације. Таква одлука подрива усредсређеност публике и отежава успостављање саосећања. Праћење сужеа отежано је и развијањем неколико паралелних временских токова.

Редитељско решење ослања се на хибридную жанровску структуру: детективска прича, стилизована колективна игра и повремено наноси комичних тонова испреплетени су без прецизног унутрашњег баланса. Иако се средишњи заплет наслања на атмосферу трилера, где је у фокусу бивши војни официр чију је унуку, заједно с пријатељицама, отео син његовог покојног пријатеља, човек трауматизован ратом, ратна тема искоришћена је само као покретач заплета и не добија довољно упечатљиву значењску пажњу као што је случај у роману. Тиме се и значењски потенцијал текстуалног предлошка разводњава, а напетост и неизвесност, као кључна потка трилера, остају неискоришћени. Представа се креће ка апстрактном изразу, који се не задржава ни на етичком ни на емотивном упоришту, док се истовремено подрива жанровска хијерархија. Коначан утисак је да сценски свет остаје затворен у нејасној властитој симболици.

Светозар Рапајић за праксу драматизације која се ослања на покушај што обухватнијег сажимања прозног материјала закључује да, „сводећи материју великих романа на неизбежних два или три сата драмског догађања, лишавајући се дигресија, паралелних токова или сложености интроспекција, добијала се најчешће нека врста ‘дајцеста’, скраћеног и поједностављеног издања, ограниченог буквално на огољено спољашње догађање“.² До сличне констатације бисмо могли и ми овде доћи. Заводљивост прозе

² Светозар Рапајић, *Драмски текстови и њихове инсценације*, (Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2013), 109.

другачије је природе и почива на посве различитим узусима него што је то случај с драмом и позориштем. У ова три конкретна случаја, ослањање на узбудљиве романескне приче показало се као недостатно за сценско уобличавање, а редитељски поступци само су у одређеној мери пронашли еквивалентна сценска решења за приче које су одлучили да пренесу.

ГОМИЛАЊЕ САДРЖАЈА У АУТОРСКИМ ПРОЈЕКТИМА

Ауторски пројекти у савременом позоришту Србије и региона постали су доминантан облик уметничког израза последњих деценију или две, чиме су, с једне стране, проширили простор за експерименте, лична сведочења и друштвено ангажоване теме, а с друге довели до нових драматуршких и естетских изазова. Уместо класичне подељености на драмски текст и режију, ауторски пројекти често настају као колективни рад ансамбла, редитеља и писца или се ослањају на документарне материјале, исповести и импровизације. Таква пракса омогућава директнији однос према стварности, већу тематску флексибилност и ангажованост у погледу савремених питања: од политичке репресије и корупције, до родних, класних и идентитетских проблема.

Златко Паковић у ауторском пројекту *Српској омладини*, *Димитрије Туцовић*, који је урадио у Пулс театру Лазаревац, покушава да упореди идеале раног социјализма с друштвено-политичким амбијентом данашње Србије. Ипак, представа назнаку такве структуре убрзо губи и остварује се као колаж тематских сегмената у којима се, без унутрашње повезаности, смењују призори о банкарским злоупотребама, домаћим тајкунима, политичарима и трагедији у школи, „Владислав Рибникар“. Тиме се потиरे основна премиса целокупне композиције, а историјска фигура Туцовића остаје тек у функцији повремениог коментатора, лишеног стварног конфликта са савременим феноменима.

Коришћењем гласног, оштрог и униформно гневног израза, без модулације тона и ритма, ансамбл

не успева да развије нијансиран дијалог с публиком. Доминантна вербална агресија врло брзо губи на ефектности и постаје препрека у рецепцији. Посебно дискутабилан моменат јесте укључивање масакра у Рибникару као „симптома“ савременог друштва, где се крађа играчака представља као једна од мотивација за масовно убиство, а имена страдале деце као кратки катарзични интермецо. Површно евоцирање трагичног догађаја остаје врло упитно и одаје утисак инструментализације у сврху идеолошког профилисања аутора и у креирању лошег позоришног памфлета.

Борис Лијешевић у представи *Наличје* отвара комплексан низ друштвених проблема савремене Црне Горе: повезаност организованог криминала са институцијама, урушавање правосуђа, гушење алтернативних политичких покрета, трговина наркотицима, проституција и слично. У формалном смислу, представа функционише као низ неколико епизодних сцена насталих као ауторска имагинација на задате теме. Док *Српској омладини*, *Димитрије Туцовић* има недвосмислено памфлетску форму, Лијешевићев пројекат креће се у правцу конвенционалног драмског позоришта у ком су ликови, заплет и дијалози елементарни. Драматуршка раван, међутим, није подржана развојем ликова већ они већма остају статичне репрезентације занимања и друштвеног статуса. Услед тога представа се уместо ангазоване критике претвара у галерију пораза у којој су и појединац и друштво већ изгубили. Зелено-лева алтернатива приказује се као пројекат криминалаца, чојствени лучки радник Лука конфронтацију с корупцијом замењује колаборацијом, малолетнице уживају у проституцији услед превелике помаме за новцем итд. Одсуство било какве сугестије о могућности отпора резултира тоном дубоког песимизма, убијања вере у сваку алтернативу и потирање наде.

Упркос важним темама, сценска структура не успева да контролише сва значења, па се понекад уочава и дискрепанција између интенције и интерпретације. Тако, на пример, представа изненада отвара питање намерног прекида трудноће у Црној Гори у случајевима када је плод женског пола или када пре-

натални тестови укажу на хромозомске нерегуларности. Супруга вође нарко-картела носећа је с дететом којем је установљен Даунов синдром. Желећи да критикује дискриминацију, ауторски тим последично особе с Дауновим синдромом стигматизује као израз једине драматуршке казне намењене негативном јунаку.

Оба ауторска пројекта, *Српској омладини*, *Димитрије Туцовић* и *Наличје*, полазе од легитимне потребе да се сценски, непосредно, артикулишу тренутна политичка клима и њена зависност од капитала, криминала и корупције. Ипак, недостатак прецизније формулисане драматуршке линије уводи оба пројекта у проблем несувислог гомилања мотива. Без ревносно успостављене структуре, критички ангажман продукција тако више делује као израз циничног дефетизма у којем преовлађује уверење да је свака борба узалудна, а системска промена немогућа.

Посредно и директно, апстрактно и конкретно, измишљено и стварно, осцилације су у репертоару 70. Стеријиног позорја. Његов програм не би требало памтити искључиво по протестним гестовима, већ по уметничком садржају који је, упркос неуједначеностима, понудио вредан пресек савременог позоришног израза. Иако су поједине представе биле оптерећене концептуалном недореченошћу и недовољно промишљеним резултатима, продукције попут *Изузетих* и *Језика копачке* показале су како ангажовано позориште може с пажњом, мером и скрупулозношћу да приступа важним темама. С друге стране, напетост између уметничке форме и политичког садржаја, која се више не може савладати искључиво унутар поља естетског, на први поглед делује као буђење критичке свести, а у ствари сигнализира кризу репрезентације у условима идеолошке засићености где савремени театар све чешће функционише као рефлексна матрица преоптерећена садржајем и лишена складне структурне организације. Упркос томе, овогодишње Позорје показало је да позориште и онда када се непосредно обраћа актуелном тренутку, и када се креће у оквирима естетицизма, остаје

простор у којем реч уметника има тежину, ако ни због чега, а онда зато што може изазвати репресивне одговоре. Таква свест о изложености чини сцену местом слободе суочене са одговорношћу према публици и

опасношћу од одмазде која долази с позиција моћи. То је незахвална позиција и баш зато је одважно бити уметник данас и овде – и онда када створи величанствено дело и када му то не пође за руком.

НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Вања Булић

Е, МОЈ МАРКО...

Позоришни комад

Вања Булић
vanjabulic@yahoo.com

Примљено: 8. 3. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.

Напомена: Четири глумца играју девет ликова. Пети је црнац, натуршчик у једној сцени.

ЛИКОВИ:

АНЂА: Анђа, старија жена, у црном. Друсна, ћутљива. Говори „црногорски“, цетињска или подгоричка варијанта. Смерна. Живи у Београду. Супруга покојног Марка, Србина из Шумадије, генерала, који се после одлежане казне у Хагу вратио у Београд.

БЛАЖО: Анђин брат. Удбаш. Хапсио њеног мужа Марка. Послали су га из Службе, јер су знали да Марко неће пуцати у шурака. Осећа нелагоду, али се не предаје. Долази први пут у кућу откад су се он и Марко отуђили. Говори као Анђа. Живи у Подгорици.

НИКО ВЕЛИКИ: Марков рођак. Ауторитаран. Бивше војно лице. У пензији. Говори одречно, Шумадинац. Живи у Београду. Носи горњи део официрске униформе.

НИКО МАЛИ: Син Ника Великог, у његовој сенци, под очевим утицајем. Око 25 година. Говори београдски, одрастао у граду.

ПЕРО: Вечити синдикалац, организатор. Испод педесет година. Задужен за детаље око сахране. Даљи Марков рођак. Док се школовао, живео код Марка. После студија остао у Београду.

БАЛША: Вечити студент, Анђин братанац. Бунџија, тера стално Ника Малог да се откачи очевог утицаја. Говори „београдски“. Родитељи у Црној Гори.

МИШО ШАНЕР: Послали га из Црне Горе да студира у Београду. Анђин рођак. Мувара, завршио факултет, али се бави шанирањем, продаје крадену и шверцовану робу. Потпуно одсутан, стално нуди робу. Говори „београдски“, мангупска варијанта.

КАНДА КУНДА: Црнац, Мишов пословни партнер, добавља робу из Африке, цица бице, помаде, прашкове. Говори лош „црногорски“, јер је студирао права, па упао у друштво црногорских студената.

ГРОБАР: Ђуро, у радничком комбинеzonу с лопатом. Марко долазио на гробље и с њим причао, исповедао му се. Говори језиком југа Србије.

РАШКО: Рођак, уфалшован у завоје и гипс, покушавао да стигне на време, али га стално нападали пси, гађали га камењем. Безазлен тип. Младић неодређених година. Говори цетињском или подгоричком варијантом српског језика.

ИЗГЛЕД СЦЕНЕ

Пространа соба. Насред собе, на столу, налази се мртвачки сандук. Свећа гори у узглављу. Столице окол, старински креденац у једном делу, једна витрина с књигама. Прозор. Улазна врата отворена, јер је мртвац у кући. На супротној страни, врата која воде у кухињу, одакле Анђа стално доноси пршут и ракије.

СЦЕНА 1

Мрак. Види се само пламен свеће. На сцени су Нико Велики, Нико Мали, Балша. Чују се гласови док се не упали светло.

НИКО ВЕЛИКИ: Шта је ово људи? Ко је угасио светло?

НИКО МАЛИ: Тата, да није цркла сијалица? Ове нове сијалице одмах испусте душу.

БАЛША: Нема светла у целом солитеру. Зар не видите да је мрак и напољу.

НИКО ВЕЛИКИ: Онда је то намерно. Уперено је против Марковога лика и дела. Све ти је то банда империјалистичка... Е, мој Марко, шта си дочекао?!

БАЛШИН ГЛАС: Каква, бре, банда? Нестала струја, па ће доћи... Као да је први пут?!

Није ни завршио реченицу, а чује се певање испред солитера, као што певају планинци када се враћају са игранке. Али ово је карикирање. Певање прати смејање. Подврискивање.

ХОРСКО ПЕВАЊЕ: Насред земље Холандије, застава се српска вије...

НИКО ВЕЛИКИ: Брука! Пи! По сто пута – пи! Све је ово договорено. Прво струја, па сад песма.

Поново песма.

ХОРСКО ПЕВАЊЕ: Слободане, ти си комуниста, волимо те ко Исуса Христа...

НИКО ВЕЛИКИ: Брука! Брука!!! Прозивају мртвог човека?!

НИКО МАЛИ: Тата, да дејствујем?

НИКО ВЕЛИКИ: Чекај мало... Можда ће проћи с миром, без ексцеса.

Почиње опет певање.

ПЕВАЊЕ: Радоване, изађи из рупе, да те Карла пољуби у дупе...

Крај песме уз смејање, подврискивање.

НИКО ВЕЛИКИ: Нико Мали! На положај! Јеси ли нанишанио?

НИКО МАЛИ: Јесам, тата. Држим их на нишану.

НИКО ВЕЛИКИ: Дејствуј! Удри банду!

НИКО МАЛИ: Разумем, тата!

Чују се кораци, затим звиждање баченог камена и туп ударац камена у месо.

НЕПОЗНАТИ ГЛАС ИСПРЕД СОЛИТЕРА: Леле мене, погоди ме! Убише ме ка' зеца!

Чују се кораци, бежање.

НИКО ВЕЛИКИ: Свака ти част, Нико Мали. Имаш руку! Их! Позлатила ти се дабогда!

Упали се светло. Нико Мали стоји код прозора. С једне стране ковчега седи Балша, а с друге Нико Велики.

НИКО ВЕЛИКИ: Предадоше се. Чим смо им ранили првога, пустише светло.

БАЛША: Доста, Нико, више с тим твојим теоријама завере! Доста с паролама. „Чујте, другови пролетери, Прозор мора пасти“! Данас је друго време. Спонзор мора пасти.

Нико Мали, задовољан, враћа се и седне на столицу, поред Балше. Похвали се Балши.

НИКО МАЛИ: Ал' смо их испрашили! Покупише рањенике и побегоше.

БАЛША: Кад те ћале прозове, скачеш као да си укључен у струју. (удара га кажипрстом у главу) Мућни мало том главом док и тебе неко не искључи.

НИКО ВЕЛИКИ: Само га ти немој саветовати, молим те! Да ишта имаш у тој твојој глави, прво би себе посаветовао.

У собу улази Анђа, удовица. Носи на послужавнику ракије, пршут и сир. Кад нуди пиће, свако понешто каже, хвале ракију.

АНЂА: У трен ми се све замутило у глави. Ништа нисам видела. Као у тунелу.

НИКО МАЛИ: Стрина, неко је искључио струју, па смо га натерали да је поново пусти.

АНЂА: А ја неиспавана, уморна... Ево, трећу ноћ долазе родбина и пријатељи... Узмите људи. Ову ракију, Марко је пекао.

БАЛША: Тетка, знаш да не пијем.

АНЂА: Знам да не пијеш... преда мном.

БАЛША: Неко те слагао, тетка.

АНЂА: Узми, Марку за душу.

Балша просне мало ракије, устане па попије наускап, стресе се, као пијанац. Нико Велики приђе. И он просипа неколико капи.

НИКО ВЕЛИКИ: Добра! Осећа се Маркова рука.

Наредни је Нико Мали. Гледа у оца.

НИКО МАЛИ: Стрина, ја не пијем...

НИКО ВЕЛИКИ: Знамо да не пијеш, али данас ћеш је попипи.

НИКО МАЛИ: Добро, тата. Кад ти кажеш...

Нико Мали устане, збуњен нагрне, закашље се и испљуну ракију, попрска Ника, Балшу и Анђу. Сви се бришу.

БАЛША: У следећем кругу, бићеш бољи.

НИКО ВЕЛИКИ: Ти можда хоћеш, али њему је за данас доста. Ово је било само из поштовања према Марковом животу и делу.

НИКО МАЛИ: Могу ја, тата... Само ти нареди... На свакој новој сахрани сам све бољи...

БАЛША: Учиш, учиш... Што је рекао друг Лењин – учи, учити и само учити. А шта студираш ове године?

НИКО МАЛИ: Мегабренд.

БАЛША: И како иде?

НИКО МАЛИ: Не иде. Увек је на истом месту. На Новом Београду.

БАЛША: Онда је теби лако. Не можеш да залуташ.

НИКО ВЕЛИКИ: А ти, Балша, остави ми дете на миру.

Нико Велики испије наускап.

НИКО ВЕЛИКИ: Нико је није пекао као Марко. Нико! Сећам се кад узме зрно грожђа, па га загледа, па му шапуће. Умео је из свега да извуче најбоље.

БАЛША: Ако не рачунамо оно мало затвора. Дванаест година у Хагу.

НИКО ВЕЛИКИ: Шта ће теби та прича ноћас?! Живео је лепо после затвора.

БАЛША: Три месеца није саставио после Хага.

НИКО ВЕЛИКИ: И – шта му је фалило?! Дубоку старост је доживео.

БАЛША: Па, кад је тамо тако лековито, што и ти ниси ишао мало у ту холандску бању? У истој сте војсци били. Није демократски да неко иде у Хаг, а неко не.

НИКО ВЕЛИКИ: Знаш шта, Балша, доста ми је више те твоје приче...

БАЛША (*гледа га сумњичаво, шкиљећи на једно око*): Ал' тебе нико не потказа ко њега.

Нико Велики скочи, спреман за обрачун.

НИКО ВЕЛИКИ: Ко је њега потказао?

БАЛША: Не знам! Да није неко од наше фамилије?

АНЂА: Нека, Нико! Полако.

НИКО: Полако?! Чујеш ли ти шта ОВО прича? Оно би нас све послало... Да не кажем где... Идем мало на поље... Да се смирим... Да попушим цигар дувана... И извидим ситуацију ако се оне будале врате...

Изађе Нико Велики.

АНЂА: Што га дираш? Видиш да је као на жеравици. Није му лако. Цио живот се спремао за рат и види шта је доживео.

БАЛША: Али зато има наследника! Нико Мали је ефикаснији с камењем него Нико Велики и његови с хаубицама и авионима.

АНЂА: Балша, није све за шалу. А Марко им је одавно опростио.

БАЛША: А рече ли Марко ишта?

АНЂА (*дуго га гледа, одмахне*): Пусти...

Чује се искашљавање, пред вратима, па престане. Сви се окрену према вратима. Чује се прво глас Анђиног брата Блажа. Анђа спусти послужавник на астал. Блажо има бркове, а ла Стаљин и црни сако. Блажа игра глумац који глуми и Ника Великог. Говори црногорски, као и Анђа. Нико је војнички сведен, а Блажо је полицајац.

БЛАЖОВ ГЛАС: Леле мене, Марко, за тобом. Леле мене занавијек.

Устану Блажо и Балша, а Анђа спусти послужавник на астал. Кратко затишје. Опет се чује искашљавање.

БЛАЖО: Може ли се, сестро, у кућу?

АНЂА: То се, брате, не пита. Моја кућа је и твоја кућа.

Блажо стане на праг.

БЛАЖО: Добро вече!

АНЂА: Добро дошао, брате.

БЛАЖО: Јадно ми добро... Кад сам чуо за Марка, дођох првим авионом из Подгорице... Ушао бих... ако је дозвољено...

Анђа му приђе, пољубе се. Она плаче.

БЛАЖО: Сестро. Прими моје искрено саучешће. Волио сам Марка као брата рођеног.

АНЂА: Уђи, Блажо, слободно! Нико ти и раније није бранио да долазиш.

БЛАЖО: Није бранио, но...

Оде до ковчега, прекрсти се.

АНЂА: Откад се ти крстиш?

БЛАЖО: Ја то... Због Марка.

БАЛША: Не мораш ти ништа због Марка. Доста си за њега учинио.

Блажо се не обазире на Балшину примедбу, приђе уз глављу ковчега. Сагиње се и нешто загледа.

БЛАЖО: Е, мој Марко... како си се промјенио... кад се сјетим како смо нас двојица... Каква су то времена била...

БАЛША: И ти би се променио да лежиш тамо.

Анђа приђе Блажу с послужавником. Он и даље загледа у ковчег. Тргне се. Узима ракију.

БЛАЖО: За твоју душу, Марко. И наздравље остатку!... Добра.

НИКО МАЛИ: Тата је рекао „не добра него одлична“! Ко ниједна. И ја сам пробао.

БЛАЖО: То није ракија. То је лијек. Маркова је то рука пекла.

Блажо, кад испије ракију, врати чашу на послужавник и поново загледа у ковчег.

АНЂА: Што то загледаш? Тражиш ли нешто?

БАЛША: Да ниси нешто изгубио? Или можда ниси све пријавио?

АНЂА: Пушти, Балша, те приче ноћас! То су Маркове и Блажове ствари.

Блажо тек сада прилази Нику Малом.

БЛАЖО: Нико мој. Оде наш Марко.

НИКО МАЛИ: Тата каже – оде Марко кад смо се најмање надали.

БЛАЖО: А где ти је отац?

БАЛША: Отишао на ваздух да плакне плућа.

НИКО МАЛИ: Неке будале се мотају око солитера, па је отишао да извиди ситуацију. А ја сам спреман да дејствујем кад тата нареди.

Блажо не обраћа пажњу на Балшу. Блажо се обраћа Нику Малом.

БЛАЖО: А ти, Нико Мали, само заврши факултет, па ћемо видети ће ћеш? Бирај: у војску или полицију? Државна служба је државна служба.

Стане поред Балше, који не устаје. Не поздрављају се. Гледа га подозриво.

БЛАЖО: А ти, колико могу да закључим, лајеш ли лајеш. Као пас. А за сваког пса се нађе ланац. Ако ме разумијеш.

БАЛША: Надам се да си закључио да нисам дресиран ни пас. Ако ме разумеш.

БЛАЖО: Разумијем ја и више но што ти мислиш. Но твој отац и ћед не разумију како – тек петнаест година студираш права... *(нагласи)* у Београду?

БАЛША: Мислиш – у иностранству?

БЛАЖО: То што ја мислим, саопштавам тамо ће треба... и нећу га пред тобом саопштавати. *(гледа Балшу ћутећи)*

БАЛША (*упадне*): Као и о Марку?

БЛАЖО: Марка не мешај... то су наше ствари... Мали... Но... Кладили су ти се Ђед и отац колико индекса имаш? Ђед мисли три, а отац пет.

НИКО МАЛИ: Тата каже четири.

Балша ћути и церећи се посматра Блажа.

БЛАЖО: Неко сакупља салвете, неко сличице фудбалера, а неко индексе.

НИКО МАЛИ: А ја сакупљам магнете са сликама градова... Па их качим на фрижидер.

Приђе Анђа, с послужавником.

АНЂА: Узмите пршуте! А ти, Блажо, пушти дијете на миру. Нека студира што хоће и колико хоће. Није мали.

Блажо узме парче пршуте и крене на место на коме је седео Нико Велики. Анђа изађе са сцене, одлази у кухињу.

БЛАЖО: Спрцао 35 у гузицу. У тим годинама ја сам... ја сам... Их! Ја и Марко... Каква су то времена била! Но све се мења...

БАЛША: А људи најбрже...

Замрачење. Чују се само откуцаји сата...

СЦЕНА 2

Уместо Блажа ту је Нико Велики. Врте главама у неверици. Улази Анђа с послужавником. Још један круг послужења. Прво дође до Ника Великог.

АНЂА: Кад би Марко сад могао да те види како пијеш његову ракију... Како би се обрадовао...

НИКО ВЕЛИКИ: Е, колико смо их заједно попили. (*испије наускап*)

АНЂА: Како ти је у пензији?

НИКО ВЕЛИКИ: Ништа ме не питај! Како?! Пођем до неке касарне, вирим кроз ограду ко шпијун, па гледам како војска маршира.

НИКО МАЛИ: По цео дан склапа и расклапа пиштољ. И мене је научио. Жмурећи га могу раставити и саставити. Тата, дај пиштољ, да покажем стрини.

АНЂА: Не треба... Вјерујем ти.

НИКО ВЕЛИКИ: Војска се промјенила. Нема чврсте руке. А и шта ће им? Заливају мушкатле по касарни, скидају мачке с дрвећа кад утекну усамљеним бабама, уче да пливају да би могли да ускачу у воду кад су поплаве, гостују по свету на парадама, као естрадне певачице што гостују по сплавовима... Пи! По сто пута – пи! А каква је то војска некад била! Трећа војна сила у Европи!

Скочи и салутира. Анђа мало преплашена, устукне.

БАЛША: Ти си, тетка, изгледа једина која их се још плаши.

НИКО ВЕЛИКИ: А ти, престани да лајеш. Јесмо ли се разумели?

БАЛША: Зашто? Да нисам нешто слагао?

НИКО ВЕЛИКИ: Да сам ја сад оно што сам некад био, а да си ти ово што си сад, друга би се песма певала. Ја ти гарантујем. Могу то да ти потпишем.

БАЛША: Ти си оно што си одувек био? То није питање личне одлуке. То је питање части.

НИКО ВЕЛИКИ: Знаш шта хоћеш да кажеш! Опомињем те! Престани док је време!

АНЂА: Полако, Нико. Сједи. Балша те не напада. Само каже.

Нико Велики одмахује главом, узме још једну чашу и испије је наискап. Седне. Нико Мали је збуњен.

БАЛША: И шта је та ваша војска урадила кад је требало да брани земљу? Распала се!

НИКО ВЕЛИКИ (*опет скаче*): Распао се ти дабогда кад си такав! Ми смо све учинили да спасимо народ.

БАЛША: Спасавали сте народ од народа. То нисам прочитао ни у једној књизи ратовања.

НИКО ВЕЛИКИ: Такве као што си ти, ја сам слао на суд!

БАЛША: На преки суд, мислиш.

НИКО ВЕЛИКИ: И на преки.

БАЛША: Па по кратком поступку! Као и Марка?

НИКО ВЕЛИКИ (*скаче*): Што ми није пиштољ ту да ти покажем кратки поступак... Бандо!!!

Нико Велики оде до ковчега. Шири руке, као да тражи подршку од Марка.

НИКО ВЕЛИКИ: Е, мој Марко... срећан си што ово не чујеш! Лаје на војску што му је живот спасла! Лаје на државу што га петнаест година 'лебом рани и бесплатно школује! Лаје... на мене... на тебе...

Устане и Балша и дође до ковчега. Дигне два прста као ђак.

БАЛША: Једно мало питање. Ако постоји по кратком поступку, да ли постоји и по дугом поступку? И који поступак мање боли? Рецимо 12 година.

НИКО ВЕЛИКИ: Чујеш ли то ово, мој Марко?!

БАЛША: И шта мислиш да би одговорио да може те чује? На чијој би страни био. На твојој или на мојој? Душу сте му узели.

Нико Велики, увређено, али и уплашено, одступи корак уназад.

НИКО ВЕЛИКИ: Нико ме ја нисам душу узео! Али можда ти јеси! Да ти ниси нешто против Марка, тамо где је требало и кад је требало?

БАЛША (*збуну се, гледа по осталима, као да проверава нешто*): Јок ја!

Приђе Анђа. Стане између њих двојице.

АНЂА: Узмите пршту. Домаћа.

Балша узима пршту, а Нико Велики цимне још једну ракију наискап и одмах је врати на послужавник.

БАЛША: Живео сам у пет држава, а да се нисам с места мрднуо. Онда су ме поделили напола. Једна половина у завичају, а друга овде, у Београду. Уписао сам факултет у главном граду своје државе, у којој сам сада – странац!

АНЂА: Балша, сједи мало. И смири се мало.

Балша узме ракију, попије је наискап, стресе се, врати чашу, крене ка својој столици. Говори док иде.

БАЛША: Тетка, не пијем ја... Него ваља се...

АНЂА: Знам... знам... Узми и пршту.

Балша се врати, узме парче прште... Балша прво седне, али брзо устаје и излази из собе, видно узрујан. Нико Мали устаје, и вади из џепа камење. Показује оцу. Загледају камење, показују један другоме како би требало бацати.

НИКО МАЛИ: Све сам изучио. Облик камена. Угао под

којим се баца. Кад бих могао да га исклешем мало, па да буде као бумеранг. Да ми се враћа кад га бацим.

НИКО ВЕЛИКИ: Видиш, то је паметно. А овај је добар. Има пола килограма у њему, а не изгледа тако. Као да га је Јапанац правио. Мали, а тежак и ефикасан.

Замрачење. Откуцаји сата. Проток времена.

СЦЕНА 3

Осветљен део на коме Анђа и Блажо разговарају.

АНЂА: А ти, брате, питаш сестру да ли смијеш да уђеш у њену кућу?!

БЛАЖО: Твоју и... Маркову кућу.

АНЂА: А што њега ниси питао док је био жив?

БЛАЖО: Ти знаш, Анђе, како је било... Та ноћ се не забравља... Учинио сам све што сам могао... Само да Марко остане жив...

АНЂА: Мислиш ли да си га спасио зато што је остао жив?... Дванаест година је био иза решетака.

БЛАЖО: Шта је дванаест година у односу на цео живот?!

Анђа га дуго гледа.

АНЂА: Мислиш, шта је дванаест година у односу на три месеца колико је проживио кад се вратио? И због чега дванаест година?! Зато што је био генерал и што се закleo да ће бранити државу чији је официр био? А неко му иза леђа, на леђа још натоварио...

БЛАЖО: Анђе, не мијешај политику у ово.

АНЂА: Мислиш – у оно. Ово данас и оно јуче, није исто.

БЛАЖО: Анђе, сестро моја... Увијек је све исто... А мислиш ли ти да је и мени све било јасно. Такво је вријеме било.

АНЂА: Како коме, Блажо. Да ми кажеш поштено: зашто ниси дошао да видиш Марка кад се вратио из затвора? Ко ти је бранио? И ко би ти замјерио?

БЛАЖО: Зашто, зашто, зашто... Анђе... сестро моја... добро знаш да је имао двије бомбе код себе и да би их бацио на оне што би дошли да га хапсе. Мислиш да је мене било лако... Зато су ме и послали. Знали су да неће бацити бомбу на зета. И сад се најезим кад се сјетим како ме погледао... И како је пружио руке да му ставим лисице...

Блажо слеже раменима. Потпуно збуњен. Узме ракију, попије наускап и зацени се. Почне да кашље. Анђа истински потресена, оставља послужавник, удара бра-та по леђима.

АНЂА: Искашљи се... Диши дубоко. Полако, полако... Донећу воде.

Одлази Анђа из собе. Улази Балша и прича док иде ка својој столици. Лагано аплаудира.

БАЛША: Одлично одглумљено. Десетка за техничко извођење и десетка за уметнички доживљај. Још кад би канула нека суза.

Нико Мали дође до Блажа, покушава да му помогну, Анђа додаје чашу воде. Лупају га по леђима. Балша не престаје да тапше.

НИКО МАЛИ: Стрико, не дај се! Кад те НАТО није победио, неће ни кашаљ!

АНЂА: Диши дубоко. Ајде, попиј мало воде.

Замрачење. Чују се откуцаји сата.

СЦЕНА 4

Чује се лајање паса, хорско лајање. Чује се продоран глас човека, кога прогањају пси. Глас који се чуо и када је Нико Мали гађао певаче у првој сцени. У соби нема Анђе.

ГЛАС: Леле мене, заклаше ме. Људи, не дајте ме! Аок мене, аок!

НИКО ВЕЛИКИ: Што је ово људи ноћас?! Прво оно певање, сад ови керови, па овај што завија као да је неко његов умро?

БАЛША: Гужва пред контејнерима. Пред народном кухињом, ако ме разумеш.

НИКО ВЕЛИКИ: Што ће Балша теби та прича ноћас? Мани се политике!

БАЛША: Ја причам о ђубрету, а не о политици. Можда ти мислиш да је то исто?

НИКО МАЛИ: Кад гледа дневник, тата некад каже: „Види шта ово ђубре прича.“ А једном је рекао...

ГЛАС: Леле мене, стигоше ме. Виђи му зубе! Не дајте ме људи! Аок мене!

НИКО МАЛИ: Тата, да дејствујем?

НИКО ВЕЛИКИ: Гађај предводника! Као Милош Мура-та. Кад им погодиш главнога, остали ће се разбежати.

Нико Мали отрчи до прозора, помера се, тражи најбољи угао, баца камен. Чује се опет туп ударац у месо. Преплашени пси се разбеже, утишавају се њихови гласови.

ГЛАС: Леле мене... Опет ме погоди! Што се ово чини ноћас са мном?!

Тишина. Пси се чују у даљини. Човек и даље јауче. Нико

Мали се враћа на своје место.

НИКО ВЕЛИКИ: Е, имаш руку, свака ти част. Не вежбамо ми узалуд под отвореним небом. Не сметају нам ни киша, ни ветар, ни сунце.

БАЛША: А ни памет...

НИКО ВЕЛИКИ: Што рече. Балша?!

БАЛША: Рекох, благо нама! Кад уђемо у НАТО, имаћемо чиме да се похвалимо.

НИКО ВЕЛИКИ: Има ко о томе мисли! Не бој се ти за велике одлуке!

БАЛША: Кад уђемо у НАТО, моћи ћемо да учествујемо у сопственом бомбардовању. Ето, то каже мој друг Лале, за те велике одлуке. А шта ти кажеш, Нико Велики? Ти се разумеш у те војне ствари.

Замрачење. Откуцају сата.

СЦЕНА 5

На сцени су Нико Мали, Балша и Анђа, која улази из кухиње. С послужавником. Смирена. Опет иде у круг. Дође до Балше.

БАЛША: Тетка, знаш да ја...

АНЂА: Знам, не пијеш. Али ово је за Маркову душу.

БАЛША: Нисам неки стручњак, али ова ракија је стварно добра.

НИКО МАЛИ: Тата каже да је најбоља. А тата се баш разуме и у ракије.

Кад врате чаше на послужавник, из кухиње изађе Благо и оде до витрине с књигама. Загледа књиге, листа.

БАЛША: Тетка, кад долази Митар?

АНЂА: Сјутра има директан лет из Чикага.

НИКО МАЛИ: Како му је тамо?

АНЂА: Предаје на факултету. Воли да ради с младима.

НИКО МАЛИ: Па, он онда зна да говори амерички!

БАЛША: Енглески.

НИКО МАЛИ: И енглески.

АНЂА: Десет година је у Америку. Кад су Марка одвели у Хаг, двије године је ћутао... Глас му нијесам чула. Једног дана ми је показао америчку визу, купио се и – правац Чикаго. Оженио се. Жена му је Мексиканка. Има два сина. Панча и Марка.

НИКО МАЛИ: Како се Марко преводи на амерички језик?

БАЛША: Исто као на енглески. Марко.

НИКО МАЛИ: Као код нас. Марко се исто каже на српском и на црногорском.

БАЛША: Добро је, Нико, добро. Пустите тетку да нешто каже.

АНЂА: Сваких шест месеци Митар је одлазио у Хаг. Тамо смо се виђали. Марко је једино њему причао шта је доживио у овом несрећном рату... И како су га продали они што су му издавали наређења... Зато је Митар и отишао у Америку. Овђе су архиве биле затворене, а тамо су му све дали. Докторирао је на тему... Сазнао је неке податке ко је можда сместио нешто... Митар неће да саопшти док не буде сигуран... Марко је знао, али...

Блажо се узврпољио. Листа неке књиге. Прекине Анђу.

БЛАЖО: Рече ли коме?

Анђа га дуго гледа.

БЛАЖО (збуњено): Анђе, какве су ово књиге у Маркову библиотеку? Што је ово (сриче) Ху из ху ин ех ЈУ. Је ли ово на кинеском? Као да га је писао Мао Цедунг. Или Чу Ен Лај. Ху из ху ин ех ју.

Анђа му приђе, пружа послужавник, а он одбије. Заустане је као полицајац, пруженом руком. Приђе и Балша.

БАЛША: Ху из ху ин ех ЈУ. На енглеском. Ко је ко у бившој Југославији.

АНЂА: Ту књигу је послао Митар из Америке.

БЛАЖО: Па је због тога морао да иде у Америку? Да је мене питао, ја бих му рекао ко је ко и зашто је то што јесте. О свакоме од њих сам читао досије. Неке сам ја правило.

БАЛША: Ишло ти добро, да ниси и Марка...?

Блажо поскочи љутито да се обрачуна с Балшом... Анђа га задржа.

АНЂА: Нека, Блажо, нека...

Узима једну укорицену књигу, Митров докторски рад. Чита наглас. Узбудио се.

БЛАЖО: „Политички затвореници као југословенски државни пројекат“. Одакле Марку ово ђубре империјалистичко?

АНЂА: То је Митров докторат. Послао га је Марку из Америке. Поштом. Ту је написано и Марково сведочење о његовом хапшењу...

БАЛША: Са именима и презименима...

БЛАЖО: Је л' и твоје ту, и ти се трудио око службе.

Балша се укочи.

БАЛША: Твоје је сигурно...

Замрачење. Чују се откуцаји сата.

СЦЕНА 6

На сцени су Балша, Марко и Анђа. Касније се појављује Миша. Исти глумац који игра Ника Малог. Миша је шанер. Блажо је код ковчега, ухвати се за ивицу, као за говорницу. Светло истиче Блажа.

БЛАЖО: Е, Марко, Марко... Ми ти ћерали Русе из главе, а Митар ти убацио Американце... Знам ја, Марко, да ми никад нијеси заборавио ону ноћ кад смо дошли по тебе... А што би ти урадио да си био на мом мјесту? Спремили екипу за хапшење... Знао сам да ће пуцати ако се будеш бранио. Такво је наређење било. А то нијесам смио да дозволим. Због Анђе... Сестра ми је. И због тебе. Зет си ми. Заједно смо расли... Заједно примљени у партију. Ти оде у војску, ја у полицију. Онда дође тај несрећни рат... Ти генерал. Херој... Како се све брзо промјенило... За једне херој, за оне друге – злочинац... Кад су те хапсили, тражио сам да и мене поведу... Да те заштитим, мој Марко. Кад си ме угледао на вратима... А ја у шињелу... Одмах си знао зашто смо дошли. И сад осјећам твој поглед, који ми се забио ту... ево ту... међу очи. Као да ме неко метком погодио. Све сам покушао, али тај метак не могу да извадим...

Трља чело, сломљен. Тише говори, као да јеца. Скоро му је глава упала у ковчег.

Кад си се вратио, свакоме си по нешто донио... И мени си донио поклон... Анђе ми је послала половину једног камена из дворишта затвора... Још га чувам... Ево, у џепу је... Дванаест година се нијесмо виђели... Ниси бранио да дођем... Али... Било ме стид... Све ове године се стидим...

Подиже се светло.

ГЛАС ИСПРЕД ВРАТА: Тетка! Тетка Анђе! Има ли кога у кући?

БЛАЖО: Има ли кога у кућу у којој лежи покојник?! Пи! По сто пута – пи! Овај је луд!

Анђа приђе вратима. Смирена.

АНЂА: Уђи, Мишо!

Улази момак, у тренерци, реј бан наочари. Носи велику шанерску торбу, пуну робе. Држи је преко рамена, тако да изгледа гротескно кад се буде поздрављао са свима. Прво пољуби тетку. Говори уличним жаргоном.

МИШО: Зашто ми на време нисте јавили... да покре-нем неке везе.

АНЂА: Хвала ти, али ту се ништа није могло урадити. Умро је у сну. Блажен и спокојан.

МИШО: Мислим... ако није касно... ту сам... што се каже... на услузи.

АНЂА: Хвала, Мишо.

БАЛША: Касно је... *(имитира Миша)*... што се каже...

Мишо се окрене према осталима и поздравом руке им се јави.

МИШО: Здраво, родбино. Шта има ново?

Блажо се устремio на њега.

БЛАЖО: Шта има ново?! Тетак ти лежи ту... у ковчегу. А ти питаш шта има ново?

МИШО: Знам за ту информацију, него покушавам да успоставим комуникацију. Нисам вас одавно видео на гомили.

Мишо насилно пригрли Блажа, овај се једва одржи на ногама.

МИШО: Саучешће, ујаче! (*приђе Балши*) Брате, прими га и ти. Мислим, саучешће.

Кад се пољубе, седне поред Блажа. Отвара торбу. Анђа збуњена. Пружа послужавник. Мишо узме чашу, подигне је увис.

МИШО: Па, живели... на многаја љета... што се каже... Наздравље!

Скаче Блажо.

БЛАЖО: Ко ме наздрављаш, магарче?! Покојноме Марку, наздрављаш?!

МИШО: Свима. И њему. И он би волео то да чује... кад би могао... што се каже...

БЛАЖО: Дошао си на покајање у тренерци, као да си кренуо на олимпијаду. Брукаш родитеље! Оне дивне и поштене људе.

МИШО: Шта вам је, бре, родбино. Сви ћемо једном... (*покаже палцем надоле*) што се каже... неко данас, неко сутра... То је филозофско питање... Него, ја сам понео мало гардеробе, да вас обучем. Да не идете околу као црни гавранови и плашите децу. Ево, погледајте... (*успут док показује „робу“*) Да неко не лану нешто против теча – Марка?

Сви се укоче, згледају се испод ока, Мишо их испрати погледом. Вади из торбе неке шарене кошуље, мајице. Једну стави Блажу преко леђа, проверава да ли одговара број. Блажо промени столицу, држи се за главу. Приђе му Балша.

БАЛША: Мишо, покупи те крпе. И прибери се мало.

МИШО: Нема проблема... (*тргне се*) Има проблема... Пословни партнер ме чека у колима. Ја заборавио на

њега.

АНЂА: Позови човјека да попије једну ракију Марку за душу.

МИШО: Одмах се враћам...

Излази из просторије, оставља торбу, разврцану, Блажо разгледа кошуље. Како коју узме, бесно је баца на патос.

Замрачење, чују се откуцаји сата.

СЦЕНА 7

Анђа је пред вратима, ишчекује незнанца. Први уђе Мишо и театарно најављује госта. Дobar би био неки црнац натуршчик, у Београду је Стив Ханигтон, ту живи.

МИШО: Фамилијо, да вам представим мог пословног инопартнера, господина Канда Кунду.

Улази црнац у оделу с краватом. Прича црногорски, искварено.

КАНДА КУНДА: Добровеће, фамилијо.

Блажо устане, Балша седи.

КАНДА КУНДА: Ви несврстани, ја несврстани. Ми фамилија.

Анђа пружа послужавник. Збуњена.

АНЂА: Узми... момак. Марку за душу.

Кунда крене да се прекрсти, па застане, погледа Мишу, Мишо му покаже здесна улево с три прста, па он понови. Онда узме ракију, попије гутљај, па каже једну реч, као дегустатор. Гргоће.

КАНДА: Лозоваћа... (*зргоће*) Није „13. јул“... (*зргоће*) Домаћа... Јакааааа!

БЛАЖО: Кад га прије научи?

МИШО: Кунда добро познаје... што се каже... нашу историју.

КУНДА: А где је газда... домаћин?

Мишо покаже на ковчег. Кунда полако приђе ковчегу, застане, спусти главу, као да медитира, извади из џепа неку чегрталку, а онда одигра око ковчега два круга. Смислити како. Остали збланути. Кад заврши, стане, као укочен, мрдне главом, узме још једну ракију, попије наускап и стане поред Миша.

МИШО: Такав је обичај... што се каже... у његовом за-вичају... тамо.

БЛАЖО: Баш лијеп обичај. Лијеп да не може бити љепши. Пи! По сто пута – пи! Игра на овај дан.

МИШО: Извините, али то је... што се каже... тужна игра. Позвао је духове да чувају тетка Марка.

БЛАЖО: Богами, ако га они не сачувају...

АНЂА: Мишо, реци човјеку да сједне.

МИШО: Тетка, он те све разуме...

КУНДА: Хвала, тетка.

Анђа изађе. Кунда седне поред Блажа.

БЛАЖО: А чији си ти, мали?

МИШО: Његов отац је велика буџа у Руанди... Да не кажем – велико... што се каже... Оно... Послао је сина да се школује код нас.

БЛАЖО: Видим, нашао је доброг професора.

КУНДА: Миша мој пословни партнер... Експорт-импорт. Роба из мог завићаја. Нема царина. Мој тата министар.

БЛАЖО: Е баш је послао сина у праве руке... А докле си, црни сине, догурао са школом?

МИШО: Мало је прикочио са студијама... што се каже – заостао у развоју научне мисли...

КУНДА: Право да ти речем, био сам ти упа' у неко лоше друштво. Правни факултет. Преферанс поваздан. Покер. Лоза „13. јул“, па 26. јул...

МИШО: Дупла лоза.

КУНДА: Па 39. јул...

МИШО: Трострука лоза...

КУНДА: Било је ту и траве...

БЛАЖО: А зими сијена.

Улази Анђа с послужавником. Приђе Мишу и Кунди.

АНЂА: Заложите се мало. Ево пршуте, сира.

МИШО: Тетка, њему вера не дозвољава...

КУНДА: Али обичај мора да се поштује.

Мишо узме сир. Кунда узме пршуту. Балша и Блажо узму пршут или сир. Кад мало жвакну, Мишо сакупља кошуље и мајице и враћа их у торбу.

БЛАЖО: А ти, Мишо, учиш ли што?

МИШО: Ја сам дипломирао пре две године. И урадио сам дупликат дипломе. А оригинал сам послао оцу и мајци, да се хвале по комшилуку како им је син завршио велике школе у Београду.

БЛАЖО: А што се не вратиш кући, но се смуцаш са... са... несврстанима?

МИШО: И шта бих тамо радио?! Посла нема ни тамо ни овде. Могао бих да просим... на диплому. Ставим диплому уместо шешира, седнем и чекам да се неко сажали и стави неки динар на њу... Један мој пријатељ, Бојан се зове, причао ми како је прославио двадесет година матуре. Од целог разреда, само је разредни старешина запослен.

Мишо седне поред Балше...

МИШО: А зашто ти, буразеру, не завршиш факултет?

БАЛША: Па као ти да шаљем диплому родитељима да је окаче на зид!

МИШО: Мени треба... што се каже... школован човек. Не могу више да радим са џуцама. Треба ми пи-ар, човек за презентацију робе. Ја сам, буразеру мој... што се каже... радио модну ревију са овом мојом робом. Фешн вик. Најт бај, Мишо. У овој торби имам робу за две модне ревије. Пола тих вајних креатора качи на манекенке ствари из моје торбе. Треба ми човек који ће то завити у медијску обланду, ако ме капираш.

БАЛША: Капирам те. Али није ово место за пословне разговоре.

МИШО: Океј. Капирам и ја тебе. Ево визиткарта, па се чујемо. Мишо експорт-импорт. Него, да те питам нешто у поверењу. Фрка ми је...

БАЛША: Немам ти ја, буразеру, ни кинте.

МИШО: Фрка ми је с временом. А време је новац. Је л' није труба да ја одем?

БАЛША: Није. Неки ће се и обрадовати.

Мишо извади из џепа сто евра и стави их Балши у џеп од кошуље.

МИШО: Нек ти се нађе...

Балша затечен не успе да се одбрани. Пошто приђе Анђа, Балша извади сто евра из џепа на кошуљи, држи их у руци. Збуњен.

МИШО: Тетка, ја се извињавам. Морао бих да кренем. Чекамо... што се каже... неку робу. Стижу помаде, прашак од струганих рогова антилопе гну... То је добро за оне ствари... Опрости, тетка... Ако нешто треба од тога...

АНЂА: Ајде ти, Мишо, својим послом. И хвала ти за тај прашак.

Мишо покаже руком Кунди да крену. Мишо изађе. Кунда крене ка ковчегу, застане, спусти главу као кад је почињао са игром. Извади чегртаљку, а у том тренутку до њега дотрче Блажо и Балша и окрену га ка вратима.

БАЛША: Није потребно више.

КУНДА: Ако буде требало, јавите Миши. Ја долазим. Радим по кућама... по позиву. Вама за ђабе.

БЛАЖО: Хвала ти и за оволико.

Блажо оде у кухињу. Све време маше рукама у неверици шта је доживео. Кунда се поклониле и крене. Кад дође до врата, застане, окрене се.

КУНДА: Довиђења, фамилијо. И опростите ако нешто није било у реду...

Кад Кунда изађе, Балша пружа Анђи сто евра. Кад јој пружи паре, и он оде у кухињу.

БАЛША: Тетка, оставио Мишо сто евра за венац.

Затамњење. Чују се откуцаји сата.

СЦЕНА 8

Нико Велики видно узбуђен стоји код ковчега. Обрађа се Марку. Анђа је у кухињи. Нико Мали седи, нема Балше. На сцену ће ући Перо, синдикалац, глумац који глуми Балшу. Светло пригушено, истиче се Нико Велики.

НИКО ВЕЛИКИ: Е, Марко, Марко... Добри мој, Марко. Срећан си што не чујеш и не видиш ову бруку... Завршио факултет, нема посла, па шверцује... А Балша... Бог му дао памет, а он је не користи. Скаче на сваку реч као бесно куче. А ја, мој Марко? Шта ћу ја са овим мојим дететом? Израстао, а мозак остао оволики... Учи, а ништа му у главу не улази. Даћу га у војску или полицију. Тамо му не треба његова памет. Има тамо ко ће мислити за њега... А плата капље... Што мени фали што сам био војник?! Пензија добра. Имам стан... Ипак... Споља све потаман... А унутра... Не знам, мој Марко, ко сам ја сада и чији сам? Био сам официр у четири државе, а да се нисам с места померио. Поделише се браћа, разбуцаше заједничку државу којој сам дао заклетву да ћу је бранити до последње капи крви... А ти најбоље знаш шта све браћи пада на памет кад се поделе... И ко је мене ишта питао? Некад, увече, кад не могу да заспим, изађем на терасу, гледам у даљину и завијам као вук... Плачем без суза... Као сад...

Монолог прекида Перо синдикалац. Закаснιο, јер је тражио нарикачу.

ГЛАС ПЕРОВ: Леле мене, чика Марко, за тобом! Леле мене до неба!

Сви стоје. Нико Велики приђе Нику Малом и седне поред њега. Перо се изљуби са свима, изрази саучешће. Оде до ковчега. Његов монолог. Анђе нема.

ПЕРО: Е, мој чика Марко, све што сам постигао у животу дугујем теби и стрини Анђи. Средња школа, факултет... Десет година сам живео у вашем стану... О вашем трошку... Шта су моји могли да ми пошаљу? Кило кајмака и сира, џак кромпира, сушено месо на јесен...

Нико Велики приђе до ковчега. Стоји до Пера.

Нисте ме одвајали од Митра. Кад сам отишао од вас, нисам умео да се снађем... Један посао, други посао... Никад у струци... Увек синдикалац... Звали су ме мајстор за полутке, па магистар за француску обраду, па доктор за зимницу... Деца порасла, одвојила се... А ја још увек нешто организујем... Неко мора и то... А на ову муку и немаштину, добро дође џак кромпира или лука... Сад ме зову синдикална мајка... Преговарам с властима у име запослених. Али немам ја ту одлучност, коју си ти имао. Залуд си ме учио да будем смирен и чврст, да поштујем све људе. А како да поштујем оне који не поштују ни себе ни мене?

НИКО ВЕЛИКИ: Ти се Перо цио живот некоме и због нечега жалиш?

ПЕРО: Не жалим се... Причам стрику нешто што му нисам говорио док је био жив.

НИКО ВЕЛИКИ: Нашао си кад ћеш! Касно ти је сад, мој Перо. Но јеси ли завршио све око сахране?

ПЕРО: Све. Стрина би волела да се огласи нека нарикача... Да каже нешто о Марку, што други не би рекли. Стрина је рекла – без попа. Стрико Марко је говорио да има Бога, не би био дванаест година тамо... Знаш како су људи говорили: „Послаше га на правди Бога.“ Ко да му је неко нешто намјерно смјестио...

НИКО ВЕЛИКИ: Шта сте сви навалили: издо, откуцо, сместио, напаковао...?! Мене не мијешај у то! А да ниси ти?

ПЕРО: Тебе нисам ни поменуо. (збуни се)

Нико Велики оде на своје место, као опарен. Перо иде за њим, али полако.

НИКО ВЕЛИКИ: Перо, нађе ли нарикаче?

ПЕРО: То је било најтеже! У Београду нема добрих

нарикача, а скупо је да доводимо нарикачу из друге државе... мислим, из стрининог завичаја. Превоз, смештај, а можда би тражила и дневницу. Нико Мали и ја смо направили аудицију. Јавиле се неке озбиљне жене, које су сада остале без посла, а тужиле су некад у завичају.

НИКО МАЛИ: Да си чуо тата једну како... завија...

НИКО ВЕЛИКИ: Мислиш – како лелече.

НИКО МАЛИ: То... мислим... то... Камен би заплакао. Тражила је списак људи које би набрајала. Тражила је и њихове кратке биографије, па да о свакоме од њих каже понешто.

НИКО ВЕЛИКИ: Јесте ли је ангажовали?

ПЕРО: Заузета је за тај дан. Има једну сахрану на Лешћу у дванаест сати, а другу на Орловачи у два сата после подне. А наша сахрана је у један сат, на Божанијском гробљу. Ако се нешто поремети или буде гужва у саобраћају, не би стигла. А она је хтела да све време буде у првом реду, уз родбину. Каже, мора тако да би се уживела у улогу.

НИКО МАЛИ: Причао ми је један друг како је... завијала...

НИКО ВЕЛИКИ: Наричала.

НИКО МАЛИ: То... нарицала... пре пола године на Новом гробљу. Занела се и пала у рупу. Једва су је гробари извукли. Знаш, тата, како се снашла! Викала је из рупе: „Не вадите ме. Хоћу и ја с њим у црну земљу.”

НИКО ВЕЛИКИ: У раку?

НИКО МАЛИ: У раку.

ПЕРО: После су јој дали дупли хонорар и паре за хемијско чишћење. Кажу да није могла да се сети имена покојника, па је набрајала имена као да чита теле-

фонски именик.

НИКО МАЛИ: А јавила се и једна глумица...

ПЕРО: Нема нову улогу већ две године, па тако зарађује за хлеб... Каже да јој напишемо текст. Без текста неће да ради... У ствари, није била глумица...

НИКО ВЕЛИКИ: Сад си рекао да је била глумица.

ПЕРО: Није глумица него глумац.

НИКО МАЛИ: Пресвукао се у женско.

ПЕРО: Ухватисмо је... ухватисмо га... кад је кренула у мушки клозет. Ја улазим, а она... он... скида перику и вади... (*показује на груди*) Вади две рукометне лопте... Једна јој... једна му испаде у лавабо кад мене угледа.

Улази Анђа с послужавником.

АНЂА: Људи, послужите се... Перо, и ти дође... Дуго се нијесмо виђели...

ПЕРО: Посао... деца... жена... па опет посао...

АНЂА: Само ти, Перо, ради. Зато смо те и школовали.

ПЕРО: Стрина, прими моје искрено саучешће.

Анђа и Перо се пољубе.

АНЂА: Узми ракију.

Перо узме чашу, одаспе мало, прекрсти се и попије. Анђа прилази свакоме, као на почетку, опет исти ритуал похвала. Осећа им се већ у говору да их је мало ухватила ракија.

НИКО ВЕЛИКИ: Анђе, не бих смео, али кад је таква прилика...

Испије наускап, Анђа крене, он врати чашу и узме другу.

НИКО ВЕЛИКИ: Кад је Маркова, морам још једну. Иначе, не бих.

ПЕРО: Марко је знао да изабере грожђе, да направи препек баш како треба, да га сачека да одлежи у бутету...

НИКО ВЕЛИКИ: Марко је био чудо.

ПЕРО: Чудо над свим чудима.

Анђа принесе послужавник Нику Малом, а Нико Велики покаже отвореном шаком знак стоп.

НИКО МАЛИ: Хвала ти, тата. Ја бих се удавио кад бих попио још једну.

НИКО ВЕЛИКИ: Ја ћу те, сине, заменити. Обичај мора да се испоштује.

Нико узима још једну ракију. Устане, салутира кад попије. Нагло седне. Види се да је припит.

АНЂА: Нико, пођи у кухињу и умиј се. Освежи се мало. Перо, помози му...

Перо придржава Ника. Одлазе у кухињу.

Затамњење. Откуцаји сата.

СЦЕНА 9

Анђа, Блажо, Нико Мали, Балша. Анђа нуди пиће.

БАЛША: Тетка, ти знаш да ја не пијем...

АНЂА: Зато ти и нудим. Да пијеш, ти би сам узео.

БЛАЖО: Тешко жабу у воду натерати. Узима он и овако и онако.

Балша узима чашу, попије.

БАЛША: Тетка, ово радим само због тетке Марка.

БЛАЖО: Не мораш због њега, ако тако не осјећаш. Неће ти Марко замјерити.

Анђа пређе код Блажа.

АНЂА: Попиј још једну. Лакше ћеш заспати.

БЛАЖО: Не вреди... Попио не попио, сан ми не долази. А и кад дође... (*узме ракију и брзо је попије*) боље да није долазио. Снови, сестро... Убише ме снови. (*попије још једну чашу*) Ако вечерас заспим, знам ко ме у сну чека. Марко. Ћути и гледа ме. Уби ме то што ништа не пита.

АНЂА: Ћутао је док је био жив. Сад ће, ваљда, проговорити. И биће ти лакше.

Блажо узме још једну чашу. Таман је принесе устима, кад се зачује арлаукање неког пса и кораци човека који бежи.

ГЛАС ИЗ ПРЕТХОДНИХ СЦЕНА: Леле мене, заклаће ме још једном.

Престају звуци корака, али се чује пас који не престаје да лаје. У наредном дијалогу Блажо, прилично пијан, кад год нешто каже, устане и одмах седне.

БЛАЖО: Шта је ово вечерас, људи?

БАЛША: Француска обрада. На псећи начин.

НИКО МАЛИ: Балша, да дејствујем?

БАЛША: Не знам. Питај тату кад дође.

НИКО МАЛИ: Тата би ме одмах послао на положај.

БЛАЖО: Па иди онда на положај. И дејствуј! Пали!

НИКО МАЛИ: Разумем, стрико!

Нико Мали дотрчи до прозора. И даље се чује пас.

НИКО МАЛИ: Овај се попео на бандеру!

БЛАЖО: Пас се попео на бандеру?

НИКО МАЛИ: Не пас. Неки човек.

БЛАЖО: Гађај га да не искључи струју. Све је то организовано против Марка! Као да ми не знамо из ког то центра долази. *(провоцира)* Служба сигурно зна ако га је неко потказао... Да л' је Марко знао?... *(чека)*... Ал' однесе у гроб...

(Пијано мери присутне.)

БАЛША: А да ниси ти?

БЛАЖО: А да ниси ти?

Нико Мали баца камен, чује се како човек пада, бупне као да је џак пао на земљу. Цвилећи, пас бежи, изгуби се звук лајања.

ГЛАС: Опет ме убише. Леле мене за мном. Леле мене за мном, довијека.

Нико Мали се враћа. Устаје Блажо и пијано га љуби. Обојица седну.

БАЛША: А што ниси гађао пса, него човека.

БЛАЖО: Зато што пас не може да искључи струју... а овај... тај човјек... може. *(устане и пита, војнички, али чим изговори реченицу, седне, јер га ноге издају)* Је л' јасно?

БАЛША: Јасно је само да више не можеш да стојиш на ногама.

АНЂА: Блажо, седи мало и не скачи више. И узми мало пршуте.

БЛАЖО: Може...

Крене руком ка пршуте, али узме две чаше ракије и даје једну Нику Малом.

НИКО МАЛИ: Ја не пијем.

БЛАЖО: Узећеш, вала, једну, па да ћемо се бити.

НИКО МАЛИ: Не смем. Убиће ме тата.

БЛАЖО: Узми, ја ћу ти написати оправдање. Ово је Марку за душу.

АНЂА: Сачувајте ви своју душу... Не брините за Марка.

Нико Мали попије, закашље се и опет испрска Блажа. Овај се брише.

Затамњење. Чују се откуцаји сата.

СЦЕНА 10

Чује се страшно лајање више паса. Човек запомаже. Исти глас као у претходним сценама, али сада допире испред врата. У соби су Балша и Нико Велики. Рањеник који долази је Рашко (игра га глумац који тумачи Ника Малог).

ГЛАС: Помагајте, браћо! Изједоше ме начисто!

Упада у собу једна штака. Затим четвороношке улази човек, завијене главе. С једном руком у гипсу и једном ногом у гипсу. Нико Велики притрчава вратима и камењем гађа псе, чији се гласови изгубе. Балша приђе човеку, подигне га и дода му штаку.

НИКО ВЕЛИКИ: Овај као да је изашао из пирамиде.

БАЛША: Човече, шта вам се догодило?

ГЛАС: Балша, зар ме не познајеш?

БАЛША: Извините...

ГЛАС: Ја сам, Рашко. Стигао сам возом.

Балша и Рашко се пољубе, али једва то успевају, јер је Рашко у гипсу... улази Анђа с послужавником. Збуњена стане.

АНЂА: Да ви нисте погрешили? Болница је с друге стране улице.

РАШКО: То сам ја, тетка. Рашко.

АНЂА: А ко те нагрди тако, Рашко мој.

Спусти послужавник и приђе Рашку. Покушава да му помогне да стоји. И они се пољубе, али једва то успевају.

РАШКО: Кад сам синоћ стигао пред вашу кућу, неке будале су пјевале, па сам покушао да их отјерам. Тада ме нека друга будала уби каменом у главу. Одем у болницу, преко пута и они ме превише. Изађем из болнице... Дочекаше ме керови. Оволики им зуби! Таман да им утекнем, кад ме опет нека будала уби каменом. Ја опет у болницу. Изађем, кад неки пас, оволики, трк за мнош. Једва сам утекао на бандеру, кад ме опет фисну камен. Падох одозго, сав се нагрдих, па опет у болницу. Ставише ми гипс и дадоше ову штаку. Изађем из болнице, а они ме чекају...

НИКО ВЕЛИКИ: Они што пјевају?

РАШКО: Не они, но ови што лају и завијају.

НИКО ВЕЛИКИ: То ти је исто.

РАШКО: Једва сам им утекао.

Застане, погледа према ковчегу.

РАШКО: Е, стрико мој. Оде и ти.

НИКО ВЕЛИКИ: Оде, кад смо му се најмање надали. Кад је највише могао да пружи.

Рашко полако дође до ковчега. Балша и Анђа му помажу. Кад је стигао до ковчега, застане, удахне дубоко ваздух и залелече, али тако да препадне Балшу и Анђу, па га ови пусте а он падне.

РАШКО: Леле мене, стрико, за тобом!

Наставља да лелече са земље.

РАШКО: Леле мене довијека, стрико, за тобом. Неко ти је нешто напакова!

БАЛША: Доста је толико. Не мораш више да лелечеш. Чули смо те. А чуло те и пола Београда.

Балша и Анђа му помогну да устане.

РАШКО: Али тата ми је рекао да лелечем мало дуже, и да обавезно одлелечем и да му је неко од наше родбине нешто напакова... каже, нема ко други...

АНЂА: Не мораш, Рашко. Ти си своје одужио. Ајде сједи и попиј једну ракију. Ваља се.

Анђа узима послужавник који је била одложила на астал.

РАШКО: Ја, стрина, не могу да сједнем. И чашу не могу да држим.

Балша узме чашу, одаспе мало и приноси Рашку устима. Гротескна сцена. Савија главу, а Балша покушава да му погоди уста. Не успева.

БАЛША: Попићу је уместо тебе. Ваља се.

Попије ракију наискап.

РАШКО: Хвала ти, брате. Нико ми није оволико учи-нио...

БАЛША: Ја ово због тебе. Иначе не бих...

НИКО ВЕЛИКИ: А да те, Рашко, питам нешто, али поштено да ми одговориш. Јеси ли ти искључио струју?

РАШКО: Нисам, очију ми. Кунем се.

НИКО ВЕЛИКИ: А шта си онда тражио на бандери?

РАШКО: И ти би стрико завршио на бандери да су те потјерали.

НИКО ВЕЛИКИ: Они што пјевају.

РАШКО: Не они, но ови што лају и завијају.

НИКО ВЕЛИКИ: По други пут ти кажем да је то исто и нећу ти га више понављати.

БАЛША: И немој! Него реци Рашку која га је то будала гађала камењем. И под чијом командом.

НИКО ВЕЛИКИ: А што ће теби, Балша, та прича ноћас?!

Светло се гаси. Откуцају сата.

СЦЕНА 11

Светло се пали. Блажо упорно нешто тражи у ковчегу.

БЛАЖО: Ту је неће. Мора да је ту.

Приђе му Анђа.

АНЂА: Што то тражиш, Блажо.

БЛАЖО: Нешто... Тражим нешто... Ту је неће... Сигурно...

АНЂА: Има ли то нешто име?

БЛАЖО: Има... Но теби то ништа не значи.

АНЂЕ: Да не тражиш можда пола камена?

Блажо се нагло укочи и отрезни. Ћути.

АНЂА: Ако тражиш ОНАЈ камен, онај из затворског дворишта – код мене је.

БЛАЖО: А што ће ТАЈ камен код тебе? То је Марков и мој камен.

АНЂА: Марко ми је рекао да ћеш га сигурно тражити. Па да не претураш по ковчегу, дао га је мени.

Анђа извади из џепа половину једног камена, повећег да може и публика да га види, а Блажо извади из џепа исту такву половину. Узима од Анђе део и спаја га са својом половином. Док то ради, објашњава.

БЛАЖО: Кад се Марко вратио... кад се вратио... послао ми је поштом ову половину. И написао ми је да смо нас двојица двије половине истог камена. Дванаест година се нијесмо виђели... До данас...

АНЂА: Сад сте поново заједно... У камену... Како си могао досад живјети као једна половина...

БЛАЖО: Мислиш као половина човјека... Без мене не би било Марка... а ни мене без Марка. Нас двојица смо двије половине исте муке. Он се спасио. А како ћу ја даље живјети сам...

АНЂА: Снаћи ћеш се ти, брате...

Замрачење. Светли само свећа на узглављу. Чују се откуцаји сата.

СЦЕНА 12

Нико Велики, Балша и Рашко. Анђа уђе пред крај сцене. Рашко стоји ослоњен на штаку, повремено јечи.

НИКО ВЕЛИКИ: Не договорисмо се за говор. Ко ће га држати и што ће рећи?

БАЛША: Не верујем да би желео говор.

НИКО ВЕЛИКИ: А ко си ти да одређујеш што би Марко желео?

БАЛША: Стрико Марко не би желео говор, јер не воли да неко слуша лажи о њему.

НИКО ВЕЛИКИ: Хоћеш да кажеш да бисмо на гробу лажали? То хоћеш да кажеш?!

БАЛША: А да ли би ти, Нико, као официр у пензији, рекао да је Марка на правди Бога држава послала тамо где се најбољи никад не шаљу? Да ли би, можда, Благо рекао како га је тамо спровео, па сад, од срамоте, не може да заспи?

НИКО ВЕЛИКИ: Балша, опомињем те по стоти пут, да не лајеш!

БАЛША: Предлажем блажу варијанту. Перо је дуго у Синдикату. А они имају говоре за сваку прилику. То су писали стручњаци, а ангажовали су и познате пице. Више су зарадили од тих говора него од продаје књига.

РАШКО: Код нас, у Црну Гору, најбоље на гробу говоре пјесници. Сахрана се претвори у књижевно вече. (*глумата*) Одлазиш од нас – бестелесно. А у нашим срцима остајеш – сасвим свесно. Кад би хтео, само кад би хтео, остао би букет цео. Букет бели, да весели...

Улази Анђа с послужавником.

АНЂА: Марко је рекао да не жели никакве говоре. Неће кукњаву на гробу. Рекао је да се доста најживио и да му је све јасно и да жели да га са осмјехом испратимо... А сад попијте још по једну.

Прилази прво Нику Великом. Устане. Пре него што попије ракију, каже.

НИКО ВЕЛИКИ: Ја поштујем Маркову одлуку, али се нешто мора рећи...

Нико одмах седне, тачније скљока се на столицу.

БАЛША: Некад се без речи више каже од стотину реченица.

Анђа приђе Рашку, он пребацује штаку из руке у руку, она обилази око њега покушавајући да му дода ракију, али одустаје.

Затамњење. Чују се откуцаји сата.

СЦЕНА 13

На сцени су Благо, Балша, Анђа. Улази гробар. Глуми га Нико Мали. Раднички комбинезон, чупав. Лопата у руци.

Благо замишљен, седи стално, спаја две половине камена.

АНЂА: Брате... Узми ракију... Благо...

Пошто не реагује, Анђа га додирне крајем послужавника по глави, а он нагло устане.

БЛАЖО: Ја ово не желим само за себе. Марко је ово заслужио.

АНЂА: Али да није било тебе, не би било ни тог камена.

Блажо као аутомат одлази до ковчега и спушта оба камена у ковчег. Поклони се, застане тренутак... потпуна тишина. Тишину прекида снажно лупање у врата. Блажо се тргне, као пробужен...

БЛАЖО: Што је ово, људи?! Не куца се на отворена врата! Ово је нека провокација.

БАЛША: Каква, бре, провокација. Као да морају сви да знају наше обичаје.

Анђа одлази до врата, пошто лупање не престаје. На прагу застане. Гробар се не види док не размени две реченице са Анђом.

ГРОБАРЕВ ГЛАС: Добро вече, госпођа Анђо. Ево, ја дођо'.

Говори умекшано, нека варијанта с југа Србије.

АНЂА: Добро вече, Ђуро. Изволи у кућу.

ГРОБАРЕВ ГЛАС: Хвала, госпођа Анђо.

Тек сада улази. У радном оделу, плави комбинезон, умљан земљом и с лопатом преко рамена.

ЂУРО: Ја право с посом. Трећа смена. Ради се по учинку, госпођа Анђо.

Блажо згранут, устао. Балша седи.

АНЂА: Да вам представим Марковог друга Ђуру. Гробара.

БЛАЖО: Марков друг гробар?! Е, вала је нашао друштво.

ЂУРО: Мене је гос'н Марко задужио да вам пренесем његове жеље.

БЛАЖО: Ти му дођеш као неки покретни тестамент. Е, баш си нас почастио својим присуством.

АНЂА: То је била Маркова жеља.

БЛАЖО: И ти си Анђе знала за ово?

АНЂА: Знала сам да су се дружили.

ЂУРО: Госн Марко је сваки дан долазио на гробљу. Да прошета између алеје. Седне на неко клупче, уз неко грочче, прочита новине... Онда ја наиђем, па се разговарамо. Испричамо се као људи.

БЛАЖО: Вас двојица се испричате?!

ЂУРО: Ја слушам, а госн Марко прича. Каже како нема с ким поштено да се исприча кад изађе из гробље. И онда ме понешто пита. Много га је интересовала демократија у гробље.

БЛАЖО: Овај није нормалан! Пи! По сто пута – пи! Демократија на гробљу?! Е нашла је ће ће се ширити!

БАЛША: Зато је и нема ван гробља.

БЛАЖО: Балша, паметнији си кад ћутиш. Ти ми знаш шта је демократија?! Демократија је... Демократија је...

ЂУРО: Кад дођу мени на лопату, сви су исти. Женско и мушко. Ћак и професор. Лопов и џандар, политичар и певачица. Свима исто. 50 центима – овако, по ширину, два метра по дужину. Онда, копај, копај... Метар и по по дубину. А испуњавамо и жеље. Неко хоће дубље, неко плиће. Неко хоће испод дрво, да му сунце не удара у очи, неко оће на ледину... Све дозвољено. Демократија. А госн Марко слуша... Ја му све објашњавам и показујем, а он се слатко смеје.

БЛАЖО: Овај је стварно луд! Луд да не може бити луђи.

АНЂА: Марко се није дружио с лудима. Него, Ђуро, што је Марко поручио?

БЛАЖО: Може да измишља што хоће. Анђе, то је провокатор.

Док Блажо то говори, Ђуро вади из џепа касетофон и укључи га. Марков глас.

МАРКОВ ГЛАС: Блажо ће ти рећи да си провокатор. Блажо који ми је својом руком ставио лисице на руке.

БЛАЖО: Овде је стварно неко луд...

МАРКОВ ГЛАС: И још ће рећи да си луд. То ће ти рећи и Нико. Правио се луд кад су ме хапсили, као да ме не познаје.

БАЛША: Ово је стварно Марков глас...

ЂУРА: А да ли је долазио Рашко из завичај?

БАЛША: Отишао је на превијање...

Ђуро премотава кратко, пусти звук.

МАРКОВ ГЛАС: Надам се да Рашко неће долазити у Београд. Разбиће негде главу, јер није научио да хода по равном.

Ђуро искључи касетофон.

ЂУРО: Марко вам је поручио да попијете по ракију, па да идете кући, јер 'оће да остане сам с госпођу Анђу. Овако је реко: Ако Блажо није долазио досад у моју кућу, не мора ни вечерас...

БЛАЖО: Ово си измислио! Ти си један најобичнији преварант и спекулант. Пета колона.

Ђуро укључи касетофон.

МАРКОВ ГЛАС: ... не мора ни вечерас да прича како су га присилили да ме...

Блажо притисне дугме и искључи касетофон.

БЛАЖО: Анђе, ово је провокација. Безобзирна провокација! Ја идем, Анђе... *(Блажо крене, Анђа се не по-*

мера, он застане) Анђе, немој ме задржавати!

Сачека тренутак, кад види да Анђа не реагује, журно изађе.

ЂУРО: Да пуштам ил' да преносим поруку?

Балша је устао. Спрема се да изађе.

ЂУРО: Овако је поручио, госн Марко. У поноћ ће Нико завршити са своје говораније о војску, а оно његово дете ће истрошити све камење. Нека иду с миром. Госн Марко ми је причао како се Пера десет година школовао у његову кућу. А после тога, за двадесет година само је неколико пута свратио...

Укључи касетофон.

МАРКОВ ГЛАС: Кад Перо није долазио досад, не треба ни сад... Знам шта ће казати... Стрика Марко, мораш ме разумети... Посао... Синдикат... Брига о људима... Жена... Деца...

Балша устане. Покуњен. Крене ка вратима.

БАЛША: Тетка, ја бих кренуо...

Ђура укључи касетофон.

МАРКОВ ГЛАС: А Балши је боље да иде кући и да учи него да губи време и да се надмудрује с Ником и Блажом поред мог ковчега...

Изађе Балша. Остану сами Анђа и Ђура.

ЂУРА: Госпођа Анђо, ја бих да кренем. Живим на периферију. Много ће ми недостаје госн Марко и његове приче. Кад бисте ви, госпођа Анђо, знали шта ми је све причао. Али ме заклео да ћутим. Рекао је да истину носи са собом у гроб... Зато, тако је рекао, јер нико ме овде истина не треба.

АНЂА: Знам, Ђуро...

Ђуро пружи Анђи касетофон.

ЂУРА: Госн Марко је реко да ви дам ово сокоћало и да га укључите кад сви оду. Довиђења, госпођа Анђо.

АНЂА: Довиђења. И хвала ти, Ђуро. Сврати понекад.

Ђуро излази. Светло полако пада, док се потпуно не угаси. За то време Анђа иде према ковчегу, седне уз узглавље. Само гори свећа и тако се назире Анђино лице. Чује се како Анђа укључи касетофон.

МАРКОВ ГЛАС: Анђо моја. Најзад сами, као што смо, поред свих њих, увек и били сами. Сад ћемо се нас двоје, ћутећи, људски испричати...

Још неко време светли пламен свеће, а онда се угаси. Потпуни мрак.

КРАЈ



(фото: Матија Крстић)

ВАЊА БУЛИЋ

Рођен је 1947. године. Радни век је провео као новинар у писаним и електронским медијима. За телевизију је урадио више од четири хиљаде емисија различитих жанрова, а писао је за готово све престижне листове некадашње Југославије. Био је главни уредник часописа *ИТД*, *Зам*, *Практична жена*, помоћник главног уредника часописа *Дуга*, главни уредник сателитског програма ТВ БК, уредник забавног програма ТВ БК и ТВ Хеџи. Добитник је више новинарских награда за писано новинарство и готово свих признања која се додељују за посао водитеља на ТВ-у. Радио је документарне филмове (*Државни радник*, *Црвени барјак Филипа Филиповића*), сценариста је четири ТВ серије (*Југовићи* – РТС, *Лавља*

ми се из дубине душе – ТВ Кошава и *Друго стање* – БК ТВ, *Кафана на Балкану* – Телеком). Косценариста је дугометражног филма *Лепа села лепо горе*, и сценариста филмова *Друго стање* и *Покидан*. Написао је збирке прича: *Како сам гајио близанце* (1995), *Сто бисера* (2009), *Историја у кревету* (2012), *Мушкарац у извесним годинама* (2014), *Зашто Бог нема ауто* (2016) и *Рупе у глави* (2020); романи: *Тунел – Лепа села лепо горе* (1996), *Ратна срећа* (1999), *Задах белог* (2000), *Вреле усне* (2001), *Парада страсти* (2003), *Друго стање* (2006), *Око отока* (2009), *Шоле* (2010), *Симеонов печат* (2012), *Јованово завештање* (2013), *Досије Богородица* (2014), *Деведесете* (2015) – књига у којој се налазе четири романа објављена деведесетих година прошлог века, *Теслина пошиљка* (2015), *Шмекери* (2016), *Шмекерке* (2017), *Виза за небо* (2017), *Душанова клетва* (2018), *Теодорин прстен* (2019), *Савин осветник* (2020), *Тата у другом стању* (2021), *Милутинов грех* (2023). Приредио је дневник из Хага Веселина Шљиванчанина *Бранио сам истину* (2012), а написао је и романсиране биографије глумца Петра Божовића, Мише Јанкетића, Марка Николића, Лазара Ристовског, Јелисавете Секе Саблић и певача Аце Лукаса. Написао је пет позоришних комада: *Државни радник*, *Ријалти обрачун*, *Јаче смо од судбине*, *Браћа по Хагу* и *Битанга у боји*. Међу наградама добијеним за списатељски рад издвајају се *Златни беочуг* – за трајни допринос култури Београда, награда *Радоје Домановић* за најбољу књигу сатиричних прича, као и три годишња признања Редакције за културу РТС-а *Златна хит либер* – за најтраженије књиге у књижарама и библиотекама Србије (2012, 2013. и 2015. година). Отац је тројице синова, имао је рок састав, страствени је играч преферанса и још увек игра одбојку. Члан је Удружења новинара Србије и Удружења књижевника Србије.

О ДРАМСКОМ ТРЕНУТКУ У СРБИЈИ

Драмски текст „Е, мој Марко“ Вање Булића одаје расног комедиографа, који пише црнохуморни, друштвено ангажовани комад у коме се заразни смех, проистекао из комике ситуације и комедије нарави, меша са опорим друштвеним амбијентом „година које су појели скакавци“, а који већ деценијама обликује наше животе.

Камерна драма, у којој четири глумца играју девет улога, ситуирана је у време сахране бившег хашког осуђеника, који је након 12 година проведених у хашком казамату, слободу искусио само три месеца, што му је било довољно да се без жаљења растане од живота и својих ближњих, онаквих какви ће се обелоданити над његовим одром. Сцена је камерна, обликована на бдењу око покојника, што ће омогућити аутору да у комад унесе и комплексни обредно-обичајни подтекст:

„Пространа соба. Насред собе, на столу, налази се мртвачки сандук. Свећа гори у узглављу. Столице околу, старински креденац у једном делу, једна витрина с књигама. Прозор. Улазна врата отворена, јер је мртавац у кући. На супротној страни, врата која воде у кухињу, одакле Анђа стално доноси пршут и ракије.“

У кругу ожалашћене породице (асоцијација на Нушића нипошто неће бити случајна) развијају се поступно и ненаметљиво односи међу ликовима који се најпре неприметно, а затим све интензивније, испољавају откривајући начине на који је свако од њих (изузев жене, Анђе) покојника напустио, издао, изневерио, потказао. Вања Булић обрађује веома осетљиве, неуралгичне теме, као што су грађански рат у бившој Југославији, улога политичког дискурса у обликовању културе сећања, дилеме о границама између националног поноса и националног издајства, херојства и кукавичлука, идеологије и друштвене збиље. Рат/послератно време, узроци и последице, политички и идеолошки сукоби и међусобице који разарају друштвено ткиво и породичне односе „упаковани“ су у форму живе и заводљиве сценске игре, уз плејаду реалистичких типова и карактера.

Вања Булић пише о нашем добу, о транзиционом капиталистичком свету, у коме су људи себични и покварени, несрећни и промашени, али у целокупној тој менаџерији типова успева да сагледа и представи и ведрију страну човекове природе.

Ликови су окарактерисани језиком, понашањем, гестикулацијом, мимиком. Анђа, Маркова удовица, представљена је у дидаскалијама као старија жена у цр-

Бошко Сувајџић
boskosuvajdzic65@gmail.com
Филолошки факултет
Универзитета у Београду

Приказ драме
Примљено: 16. 6. 2025
Прихваћено: 30. 6. 2025.

нини, која говори „црногорски“, цетињска или подгоричка варијанта. Њено појављивање на сцени са послужењем на бдењу крај одра њеног мужа, покојног Марка, Србина из Шумадијце, генерала, који се после одлежане дванаестогодишње казне у Хагу вратио у Београд, представља онај репетитивни моменат који раздваја сцене и уноси неопходну динамику у драмску радњу.

Лик Анђиног брата, Блажа, удбаша, који је ухапсио свога зета како би му, наводно, сачувао живот, изузетно је пластичан, изграђен по клишеу припадника репресивних служби, који су идеолошки спремне да облате, оцинкаре, ухапсе, приведу или упропасте било кога ко би се огрешио о владајућу догму. Наглашено је да он први пут сада долази у кућу своје сестре Анђе и зета Марка од тренутка када су се разишли, односно када је извршено то „милосрдно“ хапшење и слање у Хаг.

Нико Велики и Нико Мали окарактерисани су по принципу сродности (отац : син) и контраста (снажан, одрешит војни старешина и његов неспособни, умно ограничени наследник). Нико Велики је Марков рођак, ауторитаран, бивше војно лице, Шумадинац. Он је истовремено Марков ратни друг, који се увек дивио своје рођаку ратном хероју, али је на крају одбио да са њиме подели злехуду судбину. Нико Мали је очева казна и његова коб, младић заостао у развоју, умно ограничен, истовремено физички насилан. Балша је вечити студент и вечити резонер, бунџија, али само декларативне, вербалне природе. До краја није разјашњена његова издаја у односу на течу. Он је истовремено и критика друштва и његов производ. Декадентан и циничан, немоћан да се одупре злу око себе, одаје се пијанству и пороцима, како би такав живот, међу таквим људима, лакше поднео.

Мишо Шанер и Канда Кунда су шарени, живописни ликови, као и роба коју „ваљају“. И поред тога што су социјално представљени као ситни преваранти, на дну друштвене лествице, Мишо Шанер, Анђин рођак, муљатор који продаје крадену и шверцовану робу, као да има највише слуха за нешто што бисмо старомодно могли назвати етичким кодексом, људском од-

говорношћу или пак једноставно душом. Његов друг и пословни партнер, црнац, Канда Кунда, можда је и најснажнији извор ситуационе комике у драми.

Гробар Ђуро је једини који је имао слуха за покојника док је био жив, што природно, с обзиром на његов занат, добија на значају сада када је покојник у његовој „надлежности“. Ђуро испуњава покојникову тестаментарну вољу; он је суштински резонер и критичар живота у транзиционој Србији, у метафоричном и у буквалном смислу. Маркова неиспричана прича о издаји и сужањству, духовном и физичком, могла је само код гробара да пронађе сигуран и поуздан ослонац.

Рашко је прави нушићевски изданак неспретног, незграпног и смешног губитника, који стално доживљава несреће и повреде јер није научио да хода по равном, односно да се сналази, гура и пробија у београдској џунгли. Горштак, уфалшован у завоје и гипс, трагикомичан лик, фарсичан, смешан и жалостан истовремено.

Драма је вешто вођена, карактери добро погођени, дочим менталитети шумадијски и црногорски веродостојно „покривају“ дијалекатски изнијансиране реплике и понашање ликова на сцени. Драма покреће низ важних друштвених питања, од којих је можда најважније оно о патриотизму.

Ево шта је о родољубљу давно рекао Јаков Игњатовић у својим *Мемоарима*: „Овако хвастамо се родољубљем, па и кад можемо, нећемо роду ништа да принесемо. Родољубље сматра се као струк цветни који на прса заденемо и поносимо се њим као паун перјем – кад увене, бацимо га на смет; а да је тај струк остао на стаблу, нетакнут – замениле би га китњасте руже које би чистом родољубљу, племенитом срцу за калем остале.“

У предговору својих *Родољубаца*, које је написао 1853. године, Стерија наглашава: „Моја намера није бацати љагу на народ, него поучити га и осветити“. Чини се да и драмски оркестрирана прича Вање Булића о судбини генерала-хероја који ће понети стигму осуђеног ратног злочинца има намеру народ „поучити“ и „осветити“. Древна је то прича у којој готово

да постају опипљиви воњ страха и укус издаје, менталитет пораза и извесност губитка. Ипак, аутор успева да у смеху, у ведрини, макар она била и опседнута, пронађе утеху и оправдање за живот који, увек, пре или касније, пронађе пут.

Марко је оса око које меандрирају сви драмски токови и реплике, око његовог имена се распредају породичне приче и износе на видело скривене тајне којима се полако разголићују његови најближи сродници. Како се више служе алкохолом тако се више испољавају њихове праве природе, у својој примитивнј елементарности. Само су два лика дата као пример афирмативне карактеризације: стрпљива, блага и однекуд свевидећа Анђа, жена анђеоске природе,

достојна сапутница онога који страда без сопствене кривице, и гробар Ђуро, као митски путовођа у онај свет.

Варирајући теме које су актуелне за наше време, и за наше карактере и судбине, Вања Булић прича у основи нушићевску причу о „покојнику“ и „ожалашћеној породици“ у којој је, природно, знатно мање безлобивога нушићевског смеха, а више црнохуморне ноте, која укључује и иронију, цинизам, сатиру.

Пред нама је, дакле, сценичан драмски текст који још увек чека на своју театарску премијеру. Духовит, актуелан, игрив комад. Предвиђамо му светлу будућност на сценама српских позоришта.

У СУСРЕТ ЈУБИЛЕЈУ

Идејно решење плаката изложбе *Музеј позоришне уметности Србије – 75 година*, засновано је на визуелној интерпретацији лука – мотива који је у логотипу музеја, у архитектури његове зграде, али и у позоришту као главном пољу деловања ове институције. Понављањем овог елемента 75 пута остварује се директна веза с јубилејом – свака линија симболизује по једну годину трајања музеја.

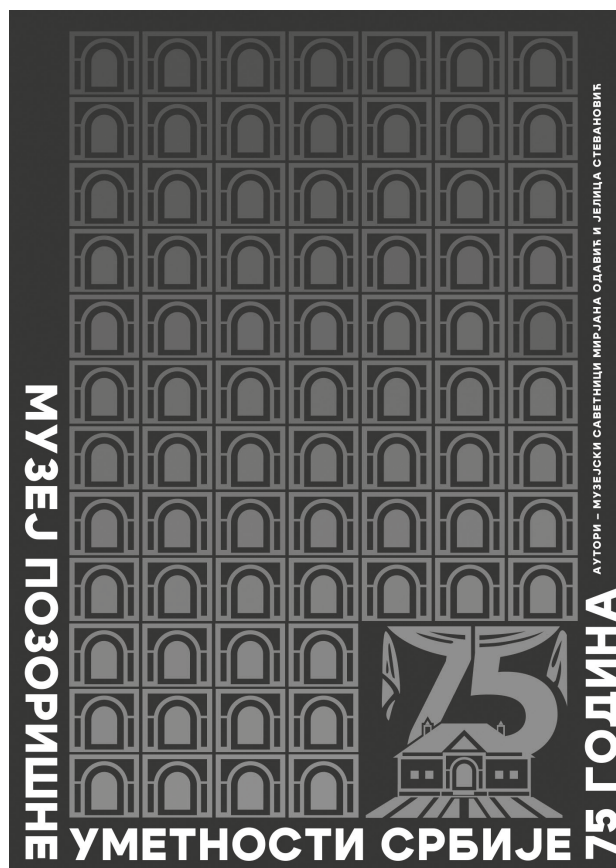
Лук је изабран и зато што представља *портал сцене*, знак театра и симбол пролаза у уметност. На плакату постаје и носећи мотив поставке изложбе, јер ће у простору бити коришћен као декоративни елемент на зидовима, што остварује континуитет између комуникационог дизајна и изложбеног амбијента.

Графичко решење користи и *градацију интензитета боје* – први лук почиње са 25% засићења, док последњи достиже 100%. Овај поступак има двоструко значење: с једне стране указује на проток времена и снажење Музеја као институције током 75 година, а са друге стране игра се са самим бројем 75, претварајући јубилеј у визуелни ритам.

Боје плаката су у контрасту: теget као озбиљна, институционална и свечана боја, на супрот наранџастој, која доноси енергију, савременост и топлину. Тај spoj симболизује равнотежу између традиције и савременог погледа на позоришну уметност, што је и основна мисија Музеја.

Целокупан дизајн гради јасну симболику, препознатљиву форму и снажан визуелни идентитет јубилеја, повезујући архитектуру, позориште и трајање у једну целину.

Овакво решење је истовремено *флексибилно* и *примењиво* на различите формате комуникације – од плаката и каталога, дигиталних и других штампаних



промотивних материјала изложбе посвећених јубилеју, а у различитим варијацијама постаје и решење корица овог Театрона и његових будућих бројева.

Јован Тарбук

Марко Мисирача

„ПОЗОРИШТУ СЕ МОРА НЕСЕБИЧНО СЛУЖИТИ“

Изложба
*„Мира Траиловић: Ново
доба српског позоришта“*
(децембар 2024 – септем-
бар 2025)

Аутор:
Мр Александра Милоше-
вић, музејски саветник
Музеј позоришне умет-
ности Србије

Марко Мисирача
Академија уметности
у Београду
markomisiraca@gmail.com

Приказ изложбе
Примљено: 19. 6. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.

Музеј позоришне уметности Србије обележио је 100. годишњицу рођења Мире Траиловић (1924–1989) отварањем изложбе посвећене целокупном стваралаштву и богатству њене уметничке и менаџерске личности 24. децембра 2024. На отварању надахнуто су говорили глумица Јелисавета Сека Саблић и сценограф Тодор Лалички, њени дугогодишњи сарадници из времена када је руководила Атељеом 212, позориштем које је, захваљујући Мири, било део „великог света“. Саблићева је одиграла неке своје најзначајније улоге у режији Траиловићеве, на радију, телевизији а нарочито у позоришту (нпр. Џени у „Коси“ и Цмиља у Симовићевом „Чуду у Шаргану“), док су почеци каријере Лаличког везани за Миру и настанак Атељеа 212, од помагања при израђивању макете за нову зграду овог позоришта раних 1960-их, до његовог ангажмана на оснивању Битеф театра (Мира: „Ајде дођи да правимо светско позориште“).

Ауторка изложбе и каталога, музејски саветник Александра Милошевић пише да су Миру „одликовали господска скромност, безгранично знање, упорност, перфекционизам, мајсторство комуникације и преговарања. Сложеност њене личности и богатство доприноса нашој културној заоставштини најбоље су дефинисали њени сарадници и савременици кратким, сликовитим, домишљатим метафорама, попут тигрица са баршунастим канџама, „жена вулканске енергије којом пролази кроза зид“.

Илузорно је веровати да је могуће да се целокупно деловање једне од заиста најзначајнијих личности у нашој култури друге половине 20. века може предста-



као и бројне друге активности говоре о њеној непресушној стваралачкој енергији и неисцрпна су инспирација за театрологе и теоретичаре позоришта. Ова пажљиво и посвећено креирана изложба природно се наслања на претходну изложбу и истраживачки рад Александре Милошевић о другој „великој дами“ овдашњег театарског живота, Соји Јовановић. Соја и Мира свакако су две најзначајније жене „са оне стране позоришне рампе“ у београдској и српској послератној позоришној историји.

Посебну драгоценост ове изложбе и оригиналност у приступу Александре Милошевић представља осветљавање стваралачког сегмента о коме се углавном мање говори и који је запостављен у односу на Мирин менаџерски опус – дакле, њена редитељска каријера. Милошевићева, након уводног дела у коме су побројани и обрађени сви важни сегменти каријере Траиловићеве, мудро усмерава пажњу посетилаца изложбе на значајне позоришне, радијске и телевизијске режије. Подсећа нас да Мира Траиловић „заслужује да буде представљена као редитељ значајних представа наше позоришне и културне историје града, управо јер је у портретисањима тај сегмент делатности увек био у другом плану у односу на остала достигнућа.“¹ И угледни театролог и крити-

¹ Александра Милошевић, *Мира Траиловић: Ново доба српског позоришта*, каталог изложбе, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2024, стр. 23.

вити у оквирима једне тематске изложбе. Само набрајање њених позоришних, радијских и ТВ режија, те оснивање најмање три значајне културне институције (Атеље 212, позоришни фестивал БИТЕФ, Битеф театар),

чар Владимир Стаменковић сведочи о томе како су јој признавали да је одличан управник позоришта, сјајан организатор (менаџер), непревазиђени аниматор, проицљив посматрач туђих представа (одатле и предмет расправа о копирању представа које је гледала у иностранству), непогрешивих запажања, међутим, и како су под сумњу стављали њене режије или су чак били подозриви према њеним редитељским способностима.

У побројаних 69 режија у програмима Драмске, Хумористичке и Дечје редакције Радио Београда (од 1951. до 1972), класичних и савремених страних и домаћих аутора, сазнајемо и да је својевремено као драмског писца на радију „открила“ и Јована Ћирилова (режирала је 1960. његову драму *Ветровити друмови*), своју потоњу „десну руку“ у стварању позоришне историје Београда. Неке од њених сачуваних радио-режија слушаоци Радио Београда имали су прилике поново да чују у ретроспективној серији „Радиотека“, током 2024. године, и увере се у редитељску истанчаност укуса и пажљив рад с неким нашим најбољим глумцима, често из њеног „атељеовског“ јата (Зоран Радмиловић, Рујица Сокић, Бора Тодоровић, Неда Спасојевић, Рената Улмански, Петар Краљ, Вера Чукић, Ташко Начић, Ђуза Стојиљковић, Бата Стојковић), као и с глумачким првацима других београдских театара (Виктор Старчић, Мија Алексић, Мира Ступица, Бранко Плеша, Оливера Марковић, Љиљана Крстић и др.). У више од 30 телевизијских режија и данас се памте и повремено репризирају нпр. њене ТВ адаптације Диренматове *Посете старе даме* или Камијевог *Неспоразума*, реализоване за Драмску редакцију Телевизије Београд. Међутим, у њеном ТВ опусу доминирају преноси позоришних представа, поготово с БИТЕФ-а, што говори о томе у коликој је мери водила рачуна да дејство тог светски значајног фестивала одјекне и у том медијском простору и да, на најбољи начин, доспе до гледалаца који нису у могућности да уживо виде креације позоришних трупа из Кине, Француске, Аустралије, Кубе итд.

Захваљујући избору Александре Милошевић, представљене су најзначајније од њене 24 позоришне режије, на паноима у средишњем делу изложбе, с



фотографијама и цитатима из позоришних критика с премијерних извођења. На основу тих импресија, наслова које је радила, као и избора глумаца, може се стећи утисак о значају редитељке Мире Траиловић у позоришном животу Србије и Југославије. Највећим делом режирала је у свом Атељеу 212. Било је ту експеримената, можда недовољно успешних, али вредних пажње због покушаја да се отворе нови видици и да се буде део токова савремених струјања у светском театру. Довољно је поменути њене култне, дуговечне и награђиване поставке комада *Ко се боји Вирџиније Вулф* Едварда Олбија и *Чуда у Шаргану* Љубомира Симоновића. *Вирџинија Вулф* играна је готово једну деценију, више од 170 пута, представљала је Атеље 212 и Београд на гостовањима у Сарајеву, Загребу, Софији, Букурешту, Москви, Санкт Петербургу, Њујорку, Братислави, Брну, Прагу, док су главни глумци овенчани

значајним признањима: Љиљана Крстић је за Марту добила Октобарску награду Београда а Слободан Цица Перовић као Џорџ овенчан је Златним лаворвијенцом на сарајевском МЕС-у. Праизводба Симоновићевог *Шаргана* једна је од најдуговечнијих представа Атељеа 212 (1975–1991), одиграна је 240 пута у земљи и иностранству (Иран, Француска, Мексико, Бугарска) и до данас је остала култна београдска представа у којој су улоге тумачили најважнији глумци Атељеа 212.

Посебну чар изложби дају раритетни предмети, артефакти који допуњују слику о богатству Мириног стваралачког пута. Тако се у витринама у обе просторије Музеја могу видети редитељске свеске исписане индикацијама (упутама за глумце), програмске књижице представа које је режирала, пропуснице и акредитације за разне светске фестивале, фотографије из

приватне архиве с позоришних проба, радијских и ТВ снимања, њено сведочанство о вишем течајном испиту, извод из књиге рођених, службеничка књижица Комитета за радио-дифузију Владе ФНРЈ, препорука Вјекослава Афрића са студија Високе филмске школе, диплома Музичке академије, Легија части...

„Није довољно волети позориште. Ни глагол волети није прави. Позоришту се мора несебично служити“, речи су Мире Траиловић којима Александра

Милошевић заокружује причу о овој истинској свештеници театра, чуварки позоришне ватре и симболу културе послератног Београда и Југославије. А генерацијама које долазе ова максима, можда у данашње доба опште комерцијализације и банализације позоришног израза помало девалвирана, може бити идеја водилца да се позоришној уметности врати углед и место које јој припада у друштву.

Александра Милошевић

АВАНГАРДА УЛАЗИ У НАСЛЕЂЕ

Поводом поклона Савете Машић Музеју позоришне уметности Србије

Дела стваралаца су вечита добра једног града и народа. Кроз различите начине изражавања осликавају дух времена, перцепцију и утицаје на друге ствараоце, будуће генерације и одјеке у друштву. Посебно се истичу ствараоци који испред свог времена осавремене израз, тако да у будућности и даље носи печат никад поновљеног, и даље склоног дивљењу и инспиративном за истраживаче. То би се могло рећи за рад Слободана и Савете Машић који од друге половине XX века остављају дубок траг у нашој култури и примењеној уметности.

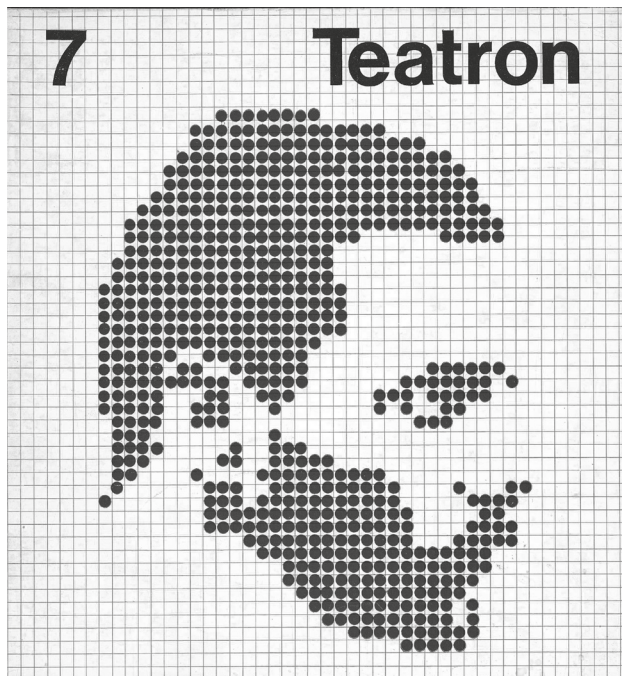
Слободан и Савета Машић се упознају на студијама архитектуре у Београду и постају животни и креативни партнери. Заједно с Бором Ћосићем, Драгошем Калајићем и Стефаном Богдановићем оснивају атеље Studio Structure. Заменивши архитектуру дизајном гласила омладине и студената, часописа, плаката, проспеката, позоришних афиша и програма – Машићи су успоставили промишљен, препознатљив и непревазиђен израз. Њихов дизајн постаје уметничко дело, дубоко мисаона веза између уметности и гледалаца у модернистичком маниру.

Уз целокупан значај на разним пољима, фокус на плакату је оправдан сарадњом коју су успоставили с позориштима, фестивалима и Музејом позоришне уметности Србије. У другој половини XX века Слободан и Савета Машић су ујединили архитектуру с познавањем позоришта и увели графички дизајн у нашу културу. Отворили су и развили огроман простор модернизације визуелне комуникације културних установа – позоришта, фестивала, галерија и музеја – у врло различитим, бурним и захтевним политичким оквирима друштва. Идентитет Машића је постао идентитет Београда и Југославије, представљајући се у Европи, као и на домаћим и светским изложбама у Америци, Бијеналу у Венецији.

Сарађујући са институцијама културе (Атеље 212, Југословенско драмско позориште, ФЕСТ, БИТЕФ, Дом омладине и др.) Слободан и Савета Машић су успостављали комуникацију путем графичког дизајна на широком друштвеном нивоу. Њихова заједничка решења нису била само на нивоу ликовне објаве садржаја, већ вишег нивоа значења, као продужетка сценског и филмског уметничког дела. Избором типографије, геометријских елемената, боја и семиотике стварају сопствени језик, којим плакати и корице часописа постају уникатна уметничка дела.

Александра Милошевић
Музејски саветник
Музеј позоришне уметности
Србије
aleksandra.milosevic@mpus.
org.rs

Информативни прилог
Примљено: 21. 5. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.



Један од упечатљивих примера проналажења нових симбола и разбијања идеолошких значења су биле петокраке, које постају препознатљиве на плакати-ма БИТЕФ-а као Машићеве звезде. „Је ли графички дизајн Слободана Машића само стратешко уобличавање једног великог наратива формом која припада одређеном времену, стилу, моди и технологији? Или је то иманентан и једини релевантан говор/језик великог аутора?“¹

Редовна публика у ишчекивању фестивала и позоришних премијера сусреће се у фоајеима са увек новим, већ препознатљивим а никад поновљеним идејним решењима плаката, програма и афиша. Временом, уочи премијера њихови плакати нас дочекују на билбордима. И док улице завијају ка кривинама и воде нас даље ка другим одредиштима, наша радозналост се окреће докле год су ти велики светлећи

¹ Борут Вилд, „Контексти и константа – о дизајну независних издања у неколико слика“, Машић, ретроспективна изложба визуелних комуникација, Музеј примењене уметности, Београд 2018, 56.

улични панои у нашем видокругу, изазивајући узбуђење и радозналост да се проникне у значење, у дубину њиховог интелигентног решења за оно што ће нам најављена сценска и филмска уметност пружити.

Мира Траиловић и Јован Ћирилов су новим позоришним тенденцијама БИТЕФ-а изградили везу с новим визуелним решењима Слободана и Савете Машић, чиме је и фестивал постао видљивији и препознатљивији. БИТЕФ је био одлично тло за пун замах идеја које су у тотал дизајну реализовали током 25 година (1971–1996). Машићи су кодираним графичким решењима, фотографијама с порукама и симболима били огледало театра авангарде и покрета, неконвенционалних редитељских решења какве је доносио БИТЕФ. „Дакле, самом производњом знака у њега се уграђује шифра помоћу које се он даље може растумачити. Ако је дизајн дефинисан хумором који аутор жели да исказе кроз свој рад, онда иронија или сарказам аутора постају кључни за ишчитавање значења онога што је хумором желео да исказе.“²

Слободан и Савета Машић су скромни у величини и значају, сведени у комуникацији о свом раду и значају, толико да одбијају да о томе разговарају. Такви су и у реализацији својих замисли – не објашњавају своје идеје, штурим језиком дају назнаке и раде без уступака. Овакав метод комуникације са сарадницима створио им је личне слободе, кључни елемент да се усредсреде на своја промишљања и реализације идеја. Аутономијом ликовног уметника пружају само коначно решење и остављају своја дела публици и истраживачима примењене уметности. Циљ заједничког рада Слободана и Савете Машић је био да се успостави нови систем вредности у културној визуелности.

У оквиру различитих тематских изложби у Музеју позоришне уметности Србије имамо често прилике да представимо неке од њихових радова из Збирке позоришних програма и плаката. Након успостављања авангарде и развоја сцене против академизма оснивањем Београдског драмског позоришта,

² Слободан Јовановић, Слободни уметник Слободан Машић, МПУ, Београд 2018, 3.



Атељеа 212 и БИТЕФ-а, дошло је време када су се нове позоришне појаве упоређивале са историјом. У деценији која је развила театролошка истраживања, Музеј позоришне уметности Србије је основао часопис *Театрон*. Од 1974. часопис за позоришну историју и театрологију излази са циљем да окупи уметнике, теоретичаре и театрологе и створи поље комуникације између актуелног позоришта и науке. Ту се родила најзначајнија и дуготрајна сарадња Машића и Музеја у креирању визуелног изгледа часописа. Геометријска решења насловних страна у варијацијама се временом, зависно од темата броја, мењају у истачкане портрете, умножавање фотографија у ситним коцкицама. Од 1990. променом уредника мењају се

логотип и изглед часописа. Музеј је 2022. дао омаж Слободану и Савети Машић поводом јубиларног 200. броја *Театрона*, редизајнираном насловном страном првог броја.

Имала сам срећне прилике да ме приме у свој дом: седела сам окружена тиражима њихове издавачке куће и слушала их о позоришту. Повод је била припрема изложбе о 60 година од оснивања Југословенског драмског позоришта (2008). Пријатни и скромни, Машићи су ми деловали као истински уметници, као да сте дошли у сликарски атеље и тражили да аутори објашњавају апстрактну уметност или вишезначност слике. Из поштовања и васпитања, нисам желела да им реметим устаљен начин комуникације, мада при-

знајем да су ми били наклоњени, што сам тада осетила а потврдила наредним поводом. Слободан Машић је говорио на отварању моје изложбе „БИТЕФ на плакату“ (2010).

Благодат је за нашу институцију када сте у прилици да се сусретнете и сарађујете с великим именима наше позоришне историје, и када грађа нађе праву адресу у нашем музеју на Дорћолу. Распоређујући заједничке радове по важним институцијама, госпођа Савета Машић ме је поново угостила ове зиме како би Музеју позоришне уметности Србије поклонила део легата: каталози и плакати БИТЕФ-а и наша изабрана издања у њиховом дизајну.

Иако је позоришни чин ефемеран, никад исти и никад довршен, Слободан и Савета Машић су се сусрели с њим и истрајали у његовом обликовању. Како

је Слободан објаснио, тајна је у трагању за оним што је у позоришној уметности трајно: „Треба, заправо, у том непроменљивом делу, који надилази снагом, филозофијом, који надилази снагом социјалне покрете, појединачна осећања, пронаћи то трајно, то што ће, на неки начин, збуњивати у некој будућности, кад више неће моћи да кажу: ово је из тог времена, или ово је из овог времена.“³

И управо захваљујући Савети Машић део позоришних радова је дарован на трајно чување трајних вредности позоришне уметности.

³ Говор Слободана Машића на отварању изложбе „БИТЕФ на плакату (1967–2010)“, Театрон бр. 152/153, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2010, 145–146.

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Јелена Перић

ПУТНИКОВ КОЛАЖ О ПОПОВИЋУ

Радомир Путник:
Колаж о Поповићу,
Нови Сад, Позоришни
музеј Војводине, 2024,
232 стр.

Најчешће забрањиван и оспораван драмски писац у српској књижевности Александар Поповић, чијим се делима не зна тачан број, испоставио се и као почетно и завршно име неколико позоришних етапа у нас. Епоха овог врсног драматичара, који је своју уметничку каријеру почео пишући за *Пионире* и *Полетарац*, под псеудонимом Жак Закс, почела је средином 1950-их година, када му је Душко Радовић понудио сарадњу у Радио Београду, и интерполирана је у највеће узлете слободе мишљења и стварања, али и у бескрупулозно насиље над њим. Само у периоду 1964–1969. у Србији је, првенствено у Београду, изведено 13 Поповићевих драмских текстова, а сам Поповић и Атеље 212 били су синоними за авангарду и борбу за аутентични слободни израз 1960-их година. Има и својеврсне симболике у историјској чињеници да је комадом *Чарапа од сто петљи* Александра Поповића затворен стари Атеље 212 у згради Борбе, а комадом *Љубинко* и *Десанка* отворена је нова зграда овог позоришта на адреси на којој се и данас налази. Од целокупног Поповићевог опуса, који укључује педесетак драмских текстова за позориште, седам дела је забрањено.

Како год пратили развој позоришта, увек се сусрећемо с потребама сваке генерације да изнова потврди своју слободу и културу. Отуд је и новија историја театра истовремено и историја националне еманципације, повезана с временом и осећањем света у коме постојимо. Политичка ангажованост позоришта није код нас нова појава. Наше позориште је у претежном делу свог постојања носило уверење о широј друштвеној мисли. Тако и свим делима уметности није намера да сруше једно, и успоставе друго друштвено уређење, нити да докажу супремацију духовног над физичким светом.

Јелена Перић
Факултет за безбедност и
дипломатију, Универзитет
Унион Никола Тесла, Београд
pillowwoman@hotmail.com

Приказ књиге
Примљено: 19. 5. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.



У својој најновијој књизи, *Колаж о Поповићу*, у издању Позоришног музеја Војводине, наш реномирани театролог, драматург и позоришни критичар Радомир Путник, на непуних 200 страница, врло прецизно, како је то њему као аутору и иначе својствено, истражује део драмског стваралаштва истакнутог драмског писца Александра Поповића.

Путник у овој књизи, која је објављена у едицији *Ловоров венац*, не посвећује само дубоку пажњу Поповићевом драмском опусу, већ читаоце упознаје и с пишчевим готово заборављеним романом *Убиство у троуглу*, чиме се осветљава још један вид стваралаштва овог изузетно плодносног књижевника. Током своје дугогодишње каријере Радомир Путник је био и позоришни критичар на Трећем програму Радио Београда од 1974. године, а од 1987. до 1993. писао је позоришну критику за *Политику*. Захваљујући овој чињеници, књига *Колаж о Поповићу* садржи на једном месту обједињене све Путникове критике Поповићевих изведених драма, што ово издање не само да обогаћује већ читаоцу пружа и другачији увид у драмски свет Александра Поповића. По речима самог приређивача овог капиталног и значајног издања, Поповић је стварао нове путеве драмској књижевности, уводећи на сцену савремени живот, његове захтеве и погледе на човекову судбину, а супротставио се догматизму и стерилности академизма који је доминирао на водећим српским сценама под именом „стилизованог реализма“. У драмском свету Александра Поповића царују неспоразуми; то је свет учерица, периферије и маргиналаца. Али његове јунаке

краси виталност (*Бела кафа*, *Кус петлић*, *Мрешћење шарана*), и то Радомир Путник зналачки више пута у својој књизи подвлачи. *Колажем о Поповићу* осветљена су, између осталог, и нека мање познатија Поповићева остварења, попут драма *Успомене Бисе херихтерке*, *Мишје грознице* и досад неизведене драме *Шегрт и грејно тело*. Управо на примеру ове драме, а захваљујући књизи Радомира Путника, увиђамо актуелност Поповићевог дела, али и његово несумњиво познавање нашег живља и менталитета.

У својој књизи *Позориште и гилотина* Мирјана Миочиновић више пута истиче да је Александар Поповић један од оних писаца који имају свој свет у коме проналазе теме, а то је у његовом случају свет београдске периферије у коме је „онај мали свет што генерацијама живи у предграђима и једва залази у центар“. Исто сматра и Радомир Путник, који пишући о Поповићевим јунацима наглашава и то да су они саздани од противречности; они пате и када су радосни, а смеју се и када их живот шиба. У поглављу „Читање драма“, Радомир Путник веома детаљно, прецизно, с много појединости, обрађујући пажњу на све сегменте једног драмског дела, објашњава Поповићеве комаде дајући уједно и исцрпне податке о њиховом настанку. Теоријски јасно и прегледно анализирани су следећи Поповићеве драмски текстови: *Љубинко и Десанка*, *Бела кафа*, *Успомене Бисе херихтерке*, *Смртоносна мотористика*, *Владимир и Косара*, *Мишја грозница*, *Развојни пут Боре Шнајдера*, *Ружичњак*, *Шегрт и грејно тело*, *Баш-бунар*.

У свом студиозном бављењу Поповићевим драмским опусом, театролог Радомир Путник посебну пажњу посвећује и специфичном језичком изразу Поповићевих јунака. Управо је језик којим се служе његови јунаци једно од главних обележја стваралаштва и поетике Александра Поповића, а приређивач *Колажа о Поповићу* не заборавља да истакне да је код Поповића уобичајено и то да драма садржи и поднаслов којим се ближе одређују порука комада и њен жанр. Посвећујући пажњу језику Поповићевих јунака, Радомир Путник не изоставља ни паралелу која је уочљива на релацији Доситеј Обрадовић – Александар Поповић. По Путниковим речима, Поповић

је „пио воду с истог извора као Доситеј“, ослањајући се на народне пословице, изреке, питалице и загонетке. Путник, као врсни познавалац и Доситејевог и Поповићевог стваралачког опуса, истиче такође да Доситеј верује у превласт разума, док код Поповића видимо како су се оптимизам и вера у добре стране човекове природе, чиме су се одликовале његове ране комедије, преобратили у најцрњи песимизам којим су прожети драмски текстови писани на крају његовог списатељског предузећа. Када већ помињемо етапе у драмском стваралаштву Александра Поповића, не треба заборавити да Радомир Путник лепо уочава, на самом почетку своје студије, да се тематска и мотивска одређеност драма из другог периода Поповићевог писања за позориште налазе на равни његовог промишљања судбине народа у овом историјском добу. Пажљивим читањем ове Путникове књиге читалац долази до истог закључка као и аутор,

који је у позоришним круговима познат и као студиозни проучавалац и познавалац Поповићевог стваралачког опуса. Својим драмским текстовима, али и укупним ангажманом као личност која има шта да каже своме народу, Александар Поповић је утицао на глумце, редитеље, друге писце, гледаоце, те је тако и битно мењао позоришну и културну климу.

Колаж о Поповићу, на чијим се корицама налази Поповићев портрет, дело академског сликара Јавора Рашајског, није само књига о једном од најзначајнијих драмских писаца друге половине 20. века већ је и хроника живота њеног приређивача. Читаоци су тако у прилици да се на страницама ове театролошке студије упознају и с веома занимљивим, како професионалним, тако и приватним животом Радомира Путника, који овом књигом одаје велику почаст Александру Поповићу, али и себе као ствараоца приближава широј читалачкој публици.

Марија Воштић

СРПСКИ КЊИЖЕВНИЦИ И СРПСКО ПОЗОРИШТЕ ОД ПРВИХ КОРАКА ДО КРАЈА XX ВЕКА

Зборници радова Српске академије наука и уметности:

Српски књижевници и српско позориште до Првог светског рата (2022), 197 стр.

и

Српски књижевници и српско позориште од Првог светског рата до краја XX века (2023), 194 стр. Ур. Злата Бојовић

Зборници пред нама представљају истраживања која су се развила из тежње за реконструисањем развоја позоришта и његове уметности, односно откивањем и оне готово заборављене предачке културе која почива у корену тог развоја. Ова значајна синтеза резултат је излагања која су припремана за два научна скупа поводом којих се размишљало о улози и значају који су књижевници имали у развоју српске драме и позоришта. Посматрани интегрално, они се могу сматрати својеврсним диптихом.

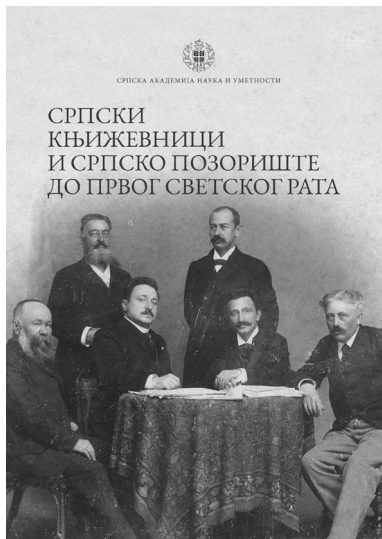
Садржаје поменутих анализа чини по 12 радова, којима претходи уводна реч академика Злате Бојовић, чиме се предмети излагања заступљених аутора оквирују у контекст настајања зборника. *Српски књижевници и српско позориште до Првог светског рата* представља први део диптиха и обухвата текстове који осветљавају улоге које су књижевници имали у стварању и развоју српског театра и српске драме: Зорица Несторовић, „Утицај позоришта на развој драмских врста у српској књижевности“; Исидора Поповић, „Драмски радови Ј. Вујића, Ј. Ст. Поповића и Ј. Ћорђевића у контексту оснивања и деловања Књажевско-сербског театра, Театра на Ђумруку и Српског народног позоришта“; Миливоје Млађеновић, „Метатеатарски елементи у драмским делима Јована Стерије Поповића“; Зоран Максимовић, „Лаза Костић у српском театру“; Нада Савковић, „Допринос Јована Јовановића Змаја и Алексе Шантића развоју драмске уметности“; Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Од устаничког барјака до позоришне реквизите“; Јован Делић, „Милутин Бојић као драмски писац и критичар“; Зоран Т. Јовановић, „Заборављени позоришник Драгомир Јанковић“; Весна Крчмар, „Милован Глишић, књижевник, драматург Народног позоришта, преводилац и аутор Репертоара НП у Београду (1868–1894)“; Горан Максимовић, „Почеци позоришног живота у Нишу (1887–1914)“; Јелица Стевановић, „Бранислав Нушић као управник позоришта у Београду (1900–1902), Новом Саду (1904–1905) и Скопљу (1913–1915)“; Снежана Милосављевић Милић, „Поетика атмосфере у *Коштани* Боре Станковића“.

Зборник који за овим следи природни је наставак онога о чему је у првом било речи.

Српски књижевници и српско позориште од Првог светског рата до краја XX века

Марија Воштић
marijavostic@hotmail.com

Приказ књиге
Примљено: 9. 6. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.



перципира развој српске драме и позоришта, при чему се посебна пажња посвећује улози писца као редитеља и стварању ауторског позоришта, а у њему су заступљени следећи радови: Зо-рица Несторовић, „Позоришна естетика Бранислава Нушића између репертоарске политике и драмске уметности“; Горан

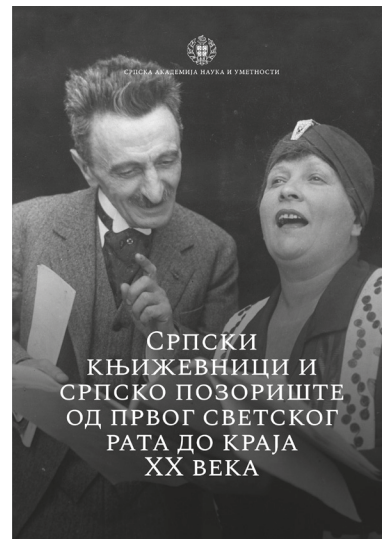
М. Максимовић, „Позоришна дјелатност Душана З. Милачића“; Марина Миливојевић Мађарев, „Српска драма у европском контексту на крају XX века“; Јелица Стевановић, „Ранко Младеновић – аутор предлога Уредбе о позориштима Краљевине Југославије“; Светозар Рапајић, „Песник Велимир Живојиновић Massuka, редитељ, управник позоришта, позоришни критичар“; Весна Крчмар, „Уметничка свестраност Велимира Живојиновића Massuke у одразу позоришне критике“; Марија Благојевић, „Позоришна естетика Александра Поповића“; Јасмина Врбавац, „Метафизичко и свакодневно у драмама Љубомира Симовића“; Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Жанровска поигравања Душана Ковачевића“; Милан Мађарев, „Ауторско позориште Душана Ковачевића (1987–2001)“; Синиша Јелушић, „Поетика драме / поетика режије: интертекстуалност *Будванске трилогије* Виде Огњеновић“; Мирослав Радоњић, „Креативни дуализам писац – редитељ у позоришном стваралаштву Виде Огњеновић“.

Већ на основу побројаних наслова уочљиво је да радови обухватају широк опсег истраживања које указује на путеве којима је прошао развој српског театра, при чему се истичу књижевници који су својим залагањима оставили значајан траг у историји тог развоја. Злата Бојовић истиче да је оваква хронолошка подела у осно-

ви била природна управо зато што је време непосредно након Првог светског рата донело велику промену у улози писца у позоришту у односу на ону коју је имао у пуном замаху стварања српског театра од средине 19. до почетка 20. века.

Занимљиво је да и саме фотографије које се налазе на корицама показују да оне нису само документарна грађа целокупне зборничке творевине, већ и саме симболишу пут којим се развој нашег театра и драме кретао. Такође, њима је дат и увид у начине на који су аутори приступили изучавању ове теме. Тиме представљају својеврсну антиципацију онога о чему читамо у текстовима који им следе. Овекочеченост тих великих тренутака за српску културу забележених на поменутих фотографијама представља сликовито сведочанство онога што је пратило развој позоришне уметности у нас. Првом од њих указује се на занимљиву чињеницу да неке од најважнијих улога у том развоју 1901. године припадају писцима, а не редитељима или глумцима. На другој фотографији забележен је тренутак у коме чувени драмски писац чувеној драмској уметници тумачи насловну улогу свог дела. Она је симболичка представа основе на којој израста концепт ауторског позоришта у српској култури и чија је парадигма управо Бранислав Нушић.

Када посредством ових фотографија уронимо у дух минулих времена која су на њима осликана, крећемо путевима оснивања и развоја нашег театра и позоришне уметности којима нас аутори заступљених радова воде врло вешто. Како се показује, ови процеси зависе од низа чинилаца, различитих околности које су пратиле развој, умешности оних који су били главни учесни-



ци у њеном вођењу и стварању, али и захтева публице која је своја интересовања током времена мењала. Увиђамо да су ови процеси врло сложени и да зависе од ширих друштвених и културно-историјских услова. У пресеку сагледавања ова два зборника осликана је и тежња да се укаже на то колико је на развој драмских врста у српској књижевности био пресудан утицај облика институционалног позоришта и позоришне праксе. Истраживање ове теме отвара текст Зорице Несторовић у коме се указује на феномен парадокса који је приметан у развоју драмске и позоришне уметности у српској култури 18. и 19. века и који за потребе своје синтезе одређује појмовима *драма без позоришта* и *позориште без драме*. Текстови који за овим следе природно су разгрананање и осветљавање тема које су постављене или зачете у овом раду.

Ишчитавајући грађу овог диптиха приметимо да домаће позориште и српска драмска књижевност, како на то скреће пажњу и Мирослав Радоњић, обилују примерима у којима је на уметнички релевантан начин дошло до успешне симбиозе две креативне енергије и различитих талената једног аутора. Још од Јоакима Вујића, оца нашег театра, често се дешавало да писци сами режирају своје комаде, али и имају улоге глумца, костимографа или сценографа. Са развојем позоришта и њихове улоге у њима, они ће у својим предговорима, пригодним, поетичким и другим текстовима давати и (ауто)поетичке исказе на основу којих се могу дефинисати њихове позоришне естетике (Стерија, Нушић).

Када сагледамо линију развоја наше позоришне уметности, приметимо и постепени развој фигуре писца која својом обликотворном улогом умногоме одређује њен развитак. Као један од оснивача Театра на Ђумруку и Театра „Код јелена“, Стерија је својим делима означио и почетке њиховог рада, а својим несегичним залагањем унапредио њихов рад у свим аспектима. Његова борба за развој српске драме и позоришта у времену када су се ове две уметности разилазиле, чини га парадигмом „позоришника“ 19. века на начин на који је Нушић парадигма „позоришника“ прве половине 20. века. Док су разлози настајања позоришта у српској култури 19. века били урођени у национално-просветитељски контекст, дотле се, уз претрајавање тог конте-

кта и у првој половини 20. века, у Нушићево доба водила борба за домаћу драму и естетизацију позоришта. (Несторовић: 16–17)

Истраживања која су овде заступљена скрећу нам пажњу и на то да су многи писци чија је веза с позориштем пала у сенку њихове књижевне славе, оставили упечатљив траг у развоју српског театра. Такав је случај, рецимо, са Лазом Костићем који се својим свеприсутством у театру не представља само као драмски писац, већ и као преводилац, шекспиролог, теоретичар, агитатор, глумац, критичар, оснивач, руководиоца и добротвор позоришта (о чему пише Зоран Максимовић). Исти је случај и са Милованом Глишићем који је остао упамћен као представник српске реалистичке приповетке док је његово изузетно залагање за позоришну уметност, нажалост, пало у заборав иако је он један од најбољих и најзаслужнијих позоришних стваралаца које смо имали у својој позоришној историји. У раду који му је посвећен, Весна Крчмар посебну пажњу посвећује и мало познатом двадесетпетогодишњем *Репертору НП у Београду (1868–1894)* и истиче драгоценост ове књиге. Изузетан утицај на развој позоришне уметности оставили су и Шантић и Змај који је, између осталог, и идејни творац изгледа печата Друштва за српско народно позориште који оно и данас користи (о чему пише Нада Савковић).

Зборници су значајни и по томе што нам доносе подсетник на неке од позоришних делатника који су, нажалост, готово заборављени (Драгомир Јовановић, Душан З. Милачић, Massuka), а који су дали велики допринос у развоју драмске уметности, театра или позоришне критике. Истраживања нас подсећају да не треба заборавити да су управо књижевници остварили изузетно значајне резултате проистекле из њихове ерудиције, бројних и изузетних превода драмских писаца, као и учествовања у актуелном театарском животу.

Док читамо текстове, пратимо један пут који је веома дуг и динамичан и у коме се проучава утицај књижевника на развој драмске уметности и позоришта. Приметно је да су књижевници имали различите улоге током тог процеса. Неки су били само писци, неки позоришни делатници, неки су били у позоришним одборима, управници или су имали и више улога (пи-

сци, преводиоци, глумци, режисери). Схватајући важност и улогу оних који воде позориште, дали су све од себе да ураде све оно што је било у њиховој моћи да се позориште оснује, развије, извуче из кризе, да се избалансира укус разноврсне публике избором онога што ће чинити репертоар и слично. Било је и оних који су својим залагањем желели да осмисле законик којим би се позоришна уметност заштитила, али и сви они који у њој учествују. Ранко Младеновић је, на пример, скретао пажњу на то колико је некомпетентних људи у управама и колико је то недопустиво, из тог разлога написао је и свој предлог конкретног законског акта: *Уредба о позориштима Краљевине Југославије* (о чему пише Јелица Стевановић).

Кроз радове сазнајемо на који начин се креће свест о позоришту, како је оно утицало на развој драме и драмских врста, на развој публике, али и обрнуто, како је драма утицала на развој позоришта. У пресеку феномена *драма без позоришта* и *позориште без драме* којима Зорица Несторовић сликовито приказује парадокс развоја ове две уметности, указује се на то колико је пресудан био утицај облика институционализованог позоришта и позоришне праксе на развој драмских врста у српској књижевности. Осећај одговорности према драмској и позоришној уметности подстакао је наше књижевнике да створе и ауторско позориште.

Сходно свему претходно наведеном, импресивни су примери писаца који су својим позоришним ангажманом подразумеваним у 19. па све до краја 20. столећа умногоме одредили развој српског театра. Како наслови радова који су заступљени у овим зборницима показују, тај процес се годинама мењао. Од школских драма, прерада, драматизација, посрба, па све до аутентичних драмских дела која су отварала нове епохе наше драмске књижевности попут остварења Лазе Костића, Ђуре Јакшића, Љубомира Симовића, Александра Поповића, који је имао свој концепт позоришта, Душана Ковачевића који, такође, отвара ново поглавље српске драме, али који је и управник Звездара театра или Виде Огњеновић, која је била и позоришни редитељ и позоришни и драмски писац, али и управник позоришта.

Несумњиво је да су ова два зборника направила важан помак у истраживањима која су имала за циљ да се размотри однос писца и позоришта почевши од зачетака наше театарске уметности па све до краја 20. века. У њиховом упоредном проучавању уочљив је напор свих аутора да се сагледа, представи и сачува оно што нам је у наслеђе остављено. Радови су донели драгоцену разматрања о стварању српског позоришта и српске драмске књижевности, о њиховој међусобној условљености, писцима као редитељима, глумцима, управницима позоришта, критичарима, стварању нових позоришних естетика, теорија драме, подстицају модерног позоришног израза, стварању ауторског позоришта. Обиле информација које аутори нуде, разјашњење кључних појмова, преглед најзначајнијих концепција и позоришних делатника, репрезентативни спискови литературе, илустративни материјали, спискови репертоара чине, отуд, врло плодотворан контекст у коме текстови који су овде окупљени добијају своју пуну сврсисходност и постају стамен ослонац за даља истраживања.

Посматрајући наслове који су у зборницима заступљени, чини се да су они честице које склапају својеврсну биографију наше драме и позоришта. Док откривамо њене градивне елементе, приметимо да је она резултат међусобног делања различитих позоришних прегалаца, чинилаца традиције и околности у којима се то стварање одиграло, да је саткана од дуготрајног и изузетно динамичног процеса. И, мада је немогуће поуздано утврдити разлоге због којих је овај сегмент наше културне традиције мање изучаван у односу на друге, позадину селективног памћења, или узроке готово разорног заборавља, зборници који су предмет овог разматрања показују колико је тај сегмент важан. Када се уз настајање, посустајање, истрајност и борбу за одржањем и развојем ове две уметности прислоне имена наших књижевника, распознају се, некад делимично, а некада у потпуности, да су они једини истински одрживи сегменти позоришног животописа који су својим несебичним улагањем у овај део националне културе исписивали његове странице.

Владимир Д. Папић

ПОЗОРИШНИ ПУТ ОД ЗИДНЕ СЛИКЕ ДО ЗИДИНА ГРАДА

Милена Кулић:
Позоришне приче: Од средњег века до дубровачке драме, Ново Милошево, Банатски културни центар, 2023, 150 стр.

Позориште је као уметничка и друштвена пракса одувек било огледало времена и простора у којем настаје. Писати о позоришним искуствима минулих времена, вековима удаљених од позиције из које се пише, редак је и хвале вредан подухват у српској култури XXI века. Осим неопходности дубинског познавања опште, позоришне и књижевне историје, упућености у околности које су довеле до стварања (или заборављања) неког дела, препознавања елемената ликовне и музичке уметности, архитектуре и етнологије, социологије и историје идеја, за такав подухват је потребна страст за откривањем древног и препознавањем појава и механизма сродних савременом тренутку. Историја позоришта у средњем и раном новом веку на јужнословенским просторима, открива нам се као књижевност (дис)континуитета, о којој постоје устаљене заблуде које је потребно превазићи и најширој публици ове појаве представити научно релевантно и језички узбудљиво.

У томе успева књига *Позоришне приче: Од средњег века до дубровачке драме* Милене Кулић, која у себи сажима осам векова позоришног искуства, од спорадичних помена средњовековних драмских форми у српској књижевности, до двадесетовековних прерада Држићевих драма, намењених човеку новог доба. Монографија овећана Наградом „Богдан Чиплић“, подељена је у два дела, на две тематске целине које су у истраживачком фокусу Милене Кулић. Проблем средњовековне драме у српској (и византијској) култури, ауторка детаљно представља и образлаже прегледом релевантне научне литературе. На страницама средњовековних рукописа не наилазимо само на религијске прописе и тежњу за исправним исповедањем вере, већ и на реликте појава и процеса који нам говоре о оном забрањеном, табуизираном, универзалном и општељудском. Позориште се као човечја насушна потреба супротставља слици о мрачном средњем веку наших предрасуда, док нам оштре званичне забране практиковања позоришне уметности показују њену друштвену моћ у то време. Највреднији сегмент овог дела истраживања јесте ауторкина минуциозна и иновативна анализа фреске *Свети Нестор убија Лија* из манастира Високи Дечани, настале средином XIV века. На трагу „откривања истине“ о средњем веку, чији су међаши у XX веку дела Жака ле Гофа, Умберта Ека или Георгија Острогорског, сведочанства о позоришном животу у српским средњовековним земљама не могу се тражити само у писаним изворима. О реалном значају средњовековног театра сведочи и дело зографа који приказује борбу Нестора и Лија из циклуса посвећеног Светом Димитрију. Надовезујући се на досадашње ставове Мирана Кићовића о средњовековној позор-

Владимир Д. Папић
vladarapic98@gmail.com

Приказ књиге
Примљено: 16. 6. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.

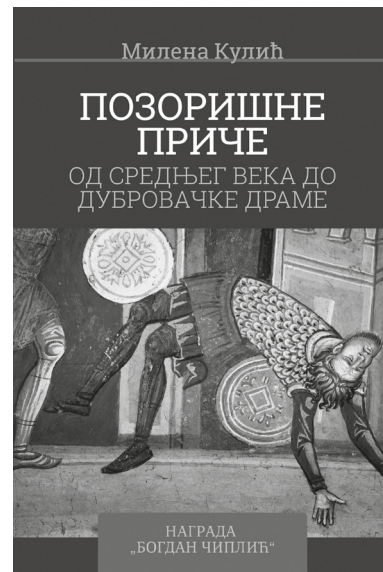
ници, као и Светозара Радојчића који на дечанској фресци види хиподром, Милена Кулић закључује да је „уместо гледалишта, основног обележја хиподрома, у првом плану уздигнута платформа, односно позорница“, чиме се религијска сцена спаја са уметничким и животним искуством средњовековног сликара и његове публике.

Премда је наука подељена у ставу о односима средњег века и ренесансе као епоха које су оштро подељене или, насупрот томе, обележене континуитетом, историја италијанске књижевности нам показује да су дела најзначајнијих представника новог доба, за њихов народ, ипак средњовековна (Данте, Бокачо, Петрарка). На трагу италијанске драмске традиције настају и дела најзначајнијег јужнословенског писца ренесансе, Дубровчанина Марина Држића. Држић, слављен и прогањан, постао је незаобилазни класик који је у свом времену оспораван и у потоњим вековима заборављан. Упркос драматичним разликама у Држићевој рецепцији кроз векове, овај аутор је данас синоним за дубровачку ренесансу, и све оно што је град под Срђем подразумевао у златно доба Дубровачке републике. Осим општег погледа на живот и стваралаштво овог аутора, Милена Кулић, ослањајући се на релевантну и савремену научну литературу, не заобилази да помене ни детаље који могу да продубе разумевање садржаја појединачних Држићевих драма (нпр. однос *Новеле од Станца* према Бокачовом *Декамерону* или соларним средњовековним митовима и ивањским обичајима). Ипак, централно место у другом делу књиге не заузима књижевноисторијски пресек Држићевог опуса, већ специфичан и креативан однос према драмском стваралаштву старијих епоха. О оваквом виду односа према Држићу и ренесансној драми на словенском југу сведочио је својим животом и делом Марко Фотез (1915–1976). Хрватски и југословенски редитељ, театролог, писац, слависта са одбрањеном докторском дисертацијом о Стјепану Милетићу, један је од оснивача Дубровачких љетних игара, који је живо позоришно искуство стицао у Загребу, Сплиту, Осиеку, Ријеци, Вараждину, Београду и шире. Фотез, као једна од централних фигура позоришног живота Југославије, заслужује ауторкину пажњу као театролог и редитељ који савременом позоришту открива дело Марина Држића. Милена Кулић исцрпно представља лик Марка Фотеза

као песника, драмског писца, новелисте и театролога заокупираног књижевном традицијом, чија су интересовања сублимирана у стварању значајних редитељских достигнућа и искорака током XX века. Од студентског рада и откривања *Дунда Мароја*, преко реинтерпретације Држићевог *Скупа* и прекрајања *Тирене* и *Новеле од Станца*,

све до исконске ренесансне тежње да је цео Дубровник позорница, а да су зидине града и градски тргови сцене и кулисе на којима се одвијају прикази најразноврснијих судбина драмских јунака, упркос објективним замеркама у приступу (књижевној и драмској) традицији, без Марка Фотеза не бисмо имали савремене позоришне Држиће, али ни Марулиће и Гундулиће.

Позоришне приче Милене Кулић пружају нам драгоцен увид у комплексну слику културног живота на простору на којем су живели Јужни Словени током средњег века и у обзорје ране модерности. Од спорадичних записа у житијима и приказа на средњовековним фрескама, све до ревитализаторских прегнућа Марка Фотеза током XX века, ауторка живо, али научно утемељено, реконструише мрачна места позоришне историје. Приказујући две историјски и језички сродне, али културно различите средине, ауторка успешно креира мозаик позоришне прошлости. Ова књига представља искорак ка бољем разумевању националне драмске и позоришне традиције (којим се најављују ауторкина даља истраживања), али и покушај објашњења непролазне тежње „да се позориште украти и стави ван закона“, чије идеологе и пројектанте театар надживљава у сваком времену и у свим околностима.



Александра Гловацки

ИГОР БОЈОВИЋ: ДРАМЕ ЗА ДЕЦУ

Игор Бојовић:
Драме за децу,
Београд,
Позориште "Бошко Буха",
2024, 519 стр.

Када је Позориште „Бошко Буха“ прошле године објавило избор Игорових драма за децу, мало ко је знао да тај свестрани позоришни човек, коме је у том тренутку тек 55 година, неће више писати. Студент генерације на Одсеку драматургије Факултета драмских уметности у Београду, најизвођенији писац за децу у првој деценији овога века, вишегодишњи директор Позоришта лутака „Пинокио“, а затим и „Бошка Бухе“, уз многе друге активности првенствено је био посвећен дечјој публици. Предочавао јој је вредности народног стваралаштва, ослањајући се на пребогати језик народних предања, пословица и изрека, којим је суверено владао, уз изненадне упадице савременог речника, све спојено у складну, најчешће римовану, целину. Уносио је свежи дах у класичну, добро познату причу, прибегавајући ненаданим обртима и духовитим интерпретацијама. Озбиљне ситуације, ону вечну борбу између добра и зла, окосницу сваке вредне приче, издашно је заливао хумором, који му је био својствен и у животу. Готово да нема домаћег театра намењеног дечјој публици да на репертоару није имао писца Бојовића. А упознали су га и на другим језицима, на француском, бугарском, македонском, италијанском, енглеском, руском и турском.

Књигу једноставног наслова, Игор Бојовић: *Драме за децу*, уредила је Ивана Димић, сачинивши избор од седам текстова, од којих су три изведена на сцени „Бошка Бухе“, два на „Пинокијевој“ лутка-сцени, док су преостала два значајна у корпусу Бојовићевог стваралаштва и за старији узраст. Избор јасно показује разлоге популарности овога писца, јер осим поменутог врхунског владања језиком (рођен је у Никшићу, центру области коју је Вук Караџић узео као основу за стандардни српски језик), својим текстовима је донео разбарушеност, хумор, поигравање, безобразлук, искакање из позоришне реалности, улични говор и фразе из популарних песама, мало политичке некоректности – све оно што је било страно позоришту за децу до тада. Све у оквирима одређеним сувереним познавањем драматуршких законитости.

Игоров вероватно најзначајнији текст, *Женидба краља Вукашина*, који у поднаслову одређује као љубавну драму, уврштен је у обавезну лектуру у Црној Гори. Настао је на основу једнако чувене народне епске песме. Али за разлику од народног певача који тумачи једну једину могућу реалност, Бојовић уводи сумњу кроз иронију, поткопава истинитост реченог, обогаћујући наратив добрим позна-

Александра Гловацки
sanja.glovacki@gmail.com

Приказ књиге
Примљено: 13. 6. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.

вањем историјског контекста. Вукашин је уман и прогресиван, бори се да уведе трговину у свој забачени крај, да направи путеве. Бојно поље је мање јуначко, а много више сурово, о чему болно сведочи сцена с рањеним коњем.

Суровост влада и у мушко-женским односима тог времена, што се драстично маркира увођењем термина непримереним дечјим ушима, терминима „зла крв“ или „јаловица“. И лукавост жена, неопходна да би преживеле, сурова је. Па ипак, писац све враћа у домен бајке фантастичким елементима, магијом језера и вила, крилатим Пегазом, парафразирајући омиљеног Шекспира увођењем три вештице које ће покренути радњу. Стих и поетски облици доминантни су у овој драми, коју је сам писац сматрао својим најуспешнијим делом.

Писац и песник, лик често присутан у драми, коментатор је код Бојовића, уједно и демијург, јер креира причу, као и стварност у тој причи. У *Баш-Челику* за тај искорак из позоришне реалности задужен је мудри старац Самуило. У оригиналној бајци догађајима владају случајност и знатижеља. Код Игора су покретачи храброст, мудрост и зло. Нема овде три сина и три ћерке, један је Небојша, који неспутано јури ка наизглед немогућем циљу. Због таквог Небојше неопходно је било увести Самуила, мудрошћу наводити храброст на прави пут. А препреке ствара зло, у лику кукавичког Огњила. Занимљив је лик, у бајкама вечито идеализоване принцезе. Овде, осим што јесте лепа, принцеза је каприциозна, ображена, храбра и борбено свесна свега шта хоће и шта неће. Разбарушеност Игоровог језика посебно је, кроз неологизме, присутна у *Баш-Челику*: Мојне мене, гив ми фајв, снаге хаоса и безумља...

Мачак у чизмама, херојска комедија, између осталог представља и одавање почаста другом омиљеном ауторовом писцу и узору, Едмону Ростану. Зли, ружни и тужни, нико га не воли Див, зове се Ле Гиш, док Мачак директно асоцира Сиранов и мускетарски галантно јуначки дух, као што је и стих којим се говори духовита парафраза класичног текста. Присутан је и мотив *залеђивања* емоција, као преузет из Андерсенове *Снежне краљице*. Иронија је константа

Бојовићевог стила, и једино одступање везано је за смрт оца у *Мачку у чизмама*, очево посвећено бдење над сином и након смрти, дубоко емотивно и неупитно.

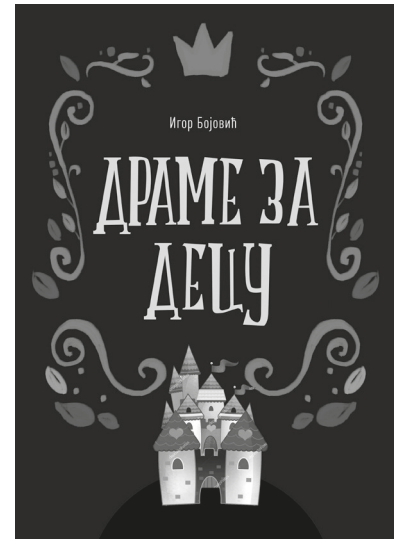
Пепељуга следи матрицу оригиналне бајке, с тим да посебно *разиграва* женске мане, односно мане женских ликова, Маћехе

и њених кћери, као и слабости пред таквим женама мушкараца „који падају на женске чари“. Брак Пепељугиног оца и Маћехе типично је опште место таквих односа, и политичка коректност савременог позоришта за децу у овом тексту би, можда с разлогом, ишчитала мизогинију.

Лепотица и звер, мјузикл бајка, фокусира се на кажњену охолост уображеног принца и неизмерну, пожртвовану љубав која га враћа у живот. Алтер его писца, коментатор и демијург, овде је дворска луда Скакутало.

Принцеза и жабац су поднасловљени као драмска заврзлама, а полазиште им је чувена бајка у којој принцеза пољупцем жапцу враћа некадашњи облик младића и принца. Заврзлама је добра одредница текста у коме свега има – неодговорних родитеља, лоших до границе зла жена-мајки, уплива савремености кроз реплике типа „биће, биће помака, бољи смо од Новака“ и хепиенда као резултата случајности. Уместо писца коментатора, овде ликови изговарају дидаскалије, јер у заврзлами сви су коментатори.

Као седми текст у овом избору одабрана је драма *Шаргор*, намењена мало старијем гледалишту. Писана је у прози и парафрази митско биће Голема, познато из јеврејске митологије. Биће начињено од



земље и блата, без душе, способно једино да разуме господареве наредбе, којима најчешће некоме наноси зло. Бојовићев Шаргор, начињен од балеге, не служи другоме, он је сам велики манипулатор, еманација савременог политичара, иако је време радње такође нека неодређена, митска прошлост. Текст користи и мотив борбе за дете између праве и лажне мајке (*Кав-каска круг кредом*), а даје и одблесак стила Љубомира Симовића монологом у којем мајка унедоглед ређа низ хране коју нуди своме сину. Сама идеја *Шаргора*

остаје прилично мутна, много је разнородних мотива утканих у причу о прогресу и о колатералној штети коју он изазива, у некој дистопијској будућности.

Судбина највећег дела драмског писма је да живи онолико колико и представе настале по њему. Зато је веома важно ово издање, у којем је седам наслова једног од најзначајнијих домаћих писаца за децу на размеђи 20. и 21. века. Ипак, пожељно би било да добијемо и свеобухватније, критичко издање драмског опуса Игора Бојовића.

ДОСЛЕДАН КРИТИЧКИ ОСВРТ НА ИНСЦЕНАЦИЈУ СРПСКЕ ДРАМЕ

Ана Тасић:
*Трагови позоришне
бесмртности*
(*Позоришне критике
2005–2021*), Нови Сад,
Стеријино позорје, 2022.
207 стр.

Ана Тасић збирку критика *Трагови позоришне бесмртности* почиње предговором у коме образлаже избор. У књизи су објављене критике позоришних представа насталих на основу дела српских драмских аутора (класика, савремених класика и драмских писаца најновије генерације). Тиме је сужен избор – нема критика за значајне представе нашег позоришта попут *Кукавичлука* Оливера Фрљића (НП Суботица) или *Млетачког трговца* Вилијама Шекспира у режији Егона Савина (ЈДП). Иако је штета што нећемо читати критике за ове представе, то ипак не смета много. С разлогом је било потребно направити оквир за књигу, а тема третмана домаћег драмског текста у нашем позоришту је „вечито горућа“. У предговору је ауторка дала своје критичарско „вјерују“: објаснила је свој став о позоришној критици и осврнула се на проблеме с којима се суочавају савремена позоришна критика и сами критичари. Предговор је закључила тврдњом да чак и ниподаштавајући став према критици указује на то да је критика важна, јер да није тако, зар би се ико бавио критиком критичара?! О улози позоришне критике у доба када пропагандни текстови добијају више простора у медијима него што то имају они аналитички вредело би посебно и детаљно расправљати. Томе би се могла посветити не само једна књига и не само од једног аутора, али на те књиге ћемо, изгледа, још сачекати.

Ова збирка критика биће значајна за садашње и будуће истраживаче историје нашег позоришта као увид у то каква је била рецепција нашег театра на почетку 21. века из перспективе мејнстрим медија какав је лист *Политика*. Зато је штета што се издавач и уредник издања (ако га има, мада није потписан) нису угледали на слична издања критичара старије генерације (Јован Христић, *Позоришни реферати*, Београд: Нолит, 1992) јер би ту видели да је, осим предговора и садржаја, за овакву књигу веома важан и именски регистар наслова представа и навођених аутора. Именски регистар умногоме олакшава читање књига које нису писане да би биле читане као роман или збирка приповедака (од прве до последње странице), мада не спорим да је и то могуће. Књиге позоришних критика историчарима позоришта и театролозима су корисне када анализирају рецепцију дела значајних писаца, редитеља и глумаца. Захваљујући регистру имена и представа такве

Марина Миливојевић Мађарев
Академија уметности, Нови Сад
marinamadjarev@yahoo.com

Приказ књиге
Примљено: 17. 6. 2025.
Прихваћено: 30. 6. 2025.



књиге су за читаоце лако проходне. На сву срећу, ауторка се потрудила да испод сваког наслова критике стави о којој представи, позоришту, драмском писцу и редитељу је реч. Дакле, шта можемо прочитати у овој збирци критика?

Садржај књиге је подељен у два велика блока – „Сценско тумачење домаћих класика“ и „Сценско тумачење савремене српске драме“.

Појам класике и савремене драме Ана Тасић користи широко и колоквијално не позивајући се на конкретну књижевну или театролошку студију. Подела је направљена на начин на који се то ради у нашим позориштима – „класика“ су сва она дела (и писци) који дуго (више деценија) и успешно опстају на репертоару. Зато су се у поглављу „Сценско тумачење домаћих класика“ заједно нашле критике за поставке драма *Лаж* и *паралажа* Јована Стерије Поповића, *Госпођа министарка* Бранислава Нушића, *Путујуће позориште Шопаловић* и *Чудо у Шаргану* Љубомира Симовића и *Радован III*, *Сабирни центар* и *Свети Георгије убива аждаху* Душана Ковачевића.

Што се стила писања тиче, треба имати у виду контекст у коме су настајале ове критике и биле објављиване – *Политика* су дневне новине које захтевају „свеже“ информације и у којима вазда, а у савремено доба нарочито, нема простора за дугачке текстове и детаљне анализе, већ се од аутора (у овом случају критичарке) очекује да буде концизан. Зато Ана Тасић, када пише о тзв. поставкама дела класике, само у основним цртама каже шта је тема дела и у чему је данас значај његовог постављања. Њен фокус је пре свега на редитељској поставци, а затим и на глумци-

ма који су се истакли било зато што су успешно интерпретирали свој лик, или зато што у томе и нису били сасвим успешни. На крају текста критичарка даје сажети закључак о томе како је она доживела представу и како та поставка кореспондира с текстом и трепутком у коме се игра представа. Ана Тасић се труди да сваку представу професионално коректно испрати, али се врло јасно уочава разлика у ентузијазму приликом писања о представи која ју је оставила равнодушном од представа које су за њу биле инспиративне. Тако, на пример, у тексту „Врхунски разоткривени Шопаловићи“, посвећеном поставци *Путујуће позориште Шопаловић* редитеља Томија Јанежича у Атељеу 212, критичарка не крије своје одушевљење представом и пише: „Представа *Путујуће позориште Шопаловић* Томија Јанежича је импозантно уметничко дело, богато значењима, на интелектуалном, као и на емотивном плану.“¹ Период из кога су ове критике (2005–2021) је време када се у нашем позоришту развија интересовање за тзв. постдрамско позориште. Критичарка овај појам, који је у то време био много коришћен за све и свашта, веома ретко употребљава. Ана Тасић, која је и магистрирала и докторирала на темама из савременог позоришта, има разумевање за „слободнији“ однос према драмском делу ако редитељ и глумци успеју да одбране ову „слободу“. Овакве представе су за критичарку нарочито инспиративне. Тако рецимо, пишући о представи *Коштана* (продукција СНП и Будва Град театар), Ана Тасић примећује да: „Радикална тумачења наше драмске традиције, што Младеновићево неоспорно јесте, не морају обавезно да је вређају, да је скрнавe, што је мишљење њених (многих) ‘чувара’. Напротив, са новим, изазовним читањима, прилагођеним духу времена, њене вредности се поново доказују, откривају могућности савременог у свременом.“²

Други део збирке критика посвећен је сценском тумачењу савремене српске драме. Она не даје увек детаљну анализу вредности драмског текста, као ни оцено о томе како драмско дело кореспондира с пре-

¹ Ана Тасић, *Трагови позоришне бесмртности (Позоришне критике 2005–2021)*, Нови Сад: Стеријино позорје, 2022, стр. 26.

² Исто, 67.

тходним делима истог аутора, или с делима других аутора који се баве сличном темом. Међутим, када у тексту препозна посебне вредности или макар специфичности, критичарка му посвећује пажњу. Тако су особиту пажњу добиле праизведбе две најзначајније драмске списатељице прве две деценије 21. века – Милене Марковић и Биљане Србљановић. Њихове драме, нарочито оне за које сматра да су посебно вредне, ауторка детаљније анализира. Тако, о праизведби драме *Није смрт бицикло (да ти га украду)* пише: „Најновија драма Биљане Србљановић *Није смрт бицикло (да ти га украду)* доноси варијације на теме и ликове који су постављени у њеним ранијим комадима, *Скакавци* и *Барбело, о псима и деци*, али не у смислу истрошености, негативног понављања, идејног замора. Напротив, ауторка са новом зрелошћу и дубином третира увек подстицајне теме односа између родитеља и деце (кроз анализу односа између Надежде и њеног тате, као и Госпође и Алексе), старења и страха од смрти (лик Надеждиног тате), утицаја недавних ратова на стање свести појединца и друштва (заставник Јокић), испразности и површности бављења дневном политиком (Госпођа), индивидуалне неприлагођености (Надежда), оштре критике институције цркве (сцена смрти патријарха) итд.“³ С друге стране, она показује да познаје савремену европску драму и, када то нађе за сходно, пореди одређене драме с панданима у европском контексту (нпр. праизведба *Поморанџине коре* Маје Пелевић).

³ Исто, 141–142.

Такође, у критици је наглашен и случај када се појави представа рађена у новој форми (као нпр. вербатим *Чекаоница* Борис Лијешевић и Бранко Димитријевић, *Атеље 212*), или када се појаве представе са новом, заједничком тематиком (страдање радника у транзицији – *Радничка хроника* Петра Михајловића и *Радници умиру певајући* Олге Димитријевић, *Огвођена* Горане Баланчевић). На основу критика Ане Тасић стиче се утисак да многи добри позоришни комади (нпр. *Змајеубице* и *Деца радости* Милене Марковић, *Није смрт бицикло* Биљане Србљановић...) нису добили адекватну сценску интерпретацију на праизведби. Када се догоди такав случај, критичарка део текста посвети томе да објасни шта је пропуштено. Наравно, простора у дневним новинама никад довољно за критику. Простора нема напретек ни за реакцију публике, која у савременој театрологији добија посебно место. У својим критикама Ана Тасић ретко пише о публици осим када се појави нека њена снажна и упечатљива реакције (почетак представе *Рођени у YU* ЈДП). Али не бавимо се оним чега нема јер у овој књизи има толико тога! Гледајући само наслове о којима је писала, стиче се утисак да готово да и нема нове, савремене домаће драме о којој Ана Тасић није писала, ма колико она била знатна или незнатна. Тај њен труд и прилежност у праћењу продукције савремене српске драматургије биће путоказ за све оне театрологе који ће се убудуће бавити овом темом.



IN MEMORIAM

ОЛГА МИЛАНОВИЋ (1931–2025)

МИРЈАНА МИОЧИНОВИЋ (1935–2025)

ДЕЈАН ЧАВИЋ (1934–2025)

МИРОСЛАВ РАДОЊИЋ (1936–2025)

БОЈАНА АНДРИЋ (1944–2025)

МИЛОШ М. РАДОВИЋ (1953–2025)

ИГОР БОЈОВИЋ (1969–2025)



ОЛГА МИЛАНОВИЋ (1931–2025)

На почетку ове године, у којој Музеј позоришне уметности Србије обележава свој 75. рођендан, погодила нас је вест о смрти наше драге колегице Олге Милановић, која је припадала пионирској генерацији кустоса и учесника у настајању и развоју Музеја.

Олга Милановић (девојачко Гулан), музејски саветник, театролог и доктор наука, рођена је 6. новембра 1931. године у Београду, где је завршила основно и средње образовање, да би 1950. уписала Филозофски факултет, одсек Историје уметности. Годину дана по дипломирању почиње да ради у новооснованом Музеју позоришне уметности Србије у којем остаје цео радни век (од 1. септембра 1956. до 31. децембра 1992).

„Као дипломирани историчар уметности нашла сам се међу младим кустосима пред којима је била велика област – историја српског позоришта. Како

је начинити музеолошки приступачном и репрезентативном? Школованих историчара позоришта није било“, присећала се својих младалачких, почетничких страхова и недоумица.

Углавном се на европске узоре, ти млади кустоси (уз њу су ту били Верослава Петровић, Ксенија Шукуљевић Орешковић, Сениша Јанић и Рашко Јовановић) успели су да Музеј поставе на здраве основе на којима он и данас чврсто стоји и развија се.

Олгица је била дугогодишњи руководилац Одељења уметничких збирки и Збирке плаката и програма. Истрајно је радила на прикупљању и систематизацији грађе и документације неопходних за историографску верификацију културног и естетског домета појединих раздобља у развоју позоришне уметности у Србији. Формирајући се као кустос, почела је да улази и у тајне театрологије, остављајући нам значајне текстове и студије из области позоришне уметности 19. и 20. века.

По одласку у пензију првог директора Музеја Милене Николић, преузела је тешку и одговорну дужност в. д. директора Музеја (од 1971. до 1973). То је био изузетно тежак период за нашу установу јер су надлежне власти имале идеју да Музеј интегришу с другим институцијама, музејског и немугејског типа. После две године лавовске борбе и истрајности, наши стручњаци са Олгом Милановић на челу успели су да очувају самосталност МПУС. Истовремено, Олгица је започела и велику битку – која нажалост и даље траје – за већи простор Музеја.

Била је члан многих одбора, савета, редакција, жирија: редакцијског одбора музејских зборника, редакције музејског часописа „Театрон“ (који је покренут 1974, а чијем имену је управо она кумовала), Савета Документационог центра Стеријиног позорја у Новом Саду, жирија Међународног тријенала позоришне књиге и периодике у Новом Саду, Уметничког павиљона у Београду, СИЗ-а Скадарлија и др. Била је и активни члан УЛУПУДС-а и Међународног удружења позоришних библиотека и музеја (СИБМАС), учествовала на њиховим конгресима у Варшави, Будимпешти, Бечу, Барселони, Стокхолму и Њујорку.

Објавила је више од 40 радова из области историје

позоришне уметности Срба 19. и 20. века, као и више прилога о раду Музеја, који су штампани у разним зборницима и стручној периодици: Зборник МПУС, зборник радова „Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968“, Годишњак музеја града Београда, часописи „Театрон“, „Сцена“, „Музеји“, „Позоришна култура“, „Документи Словенског гледалишког музеја у Љубљани“ и др. Била је и вишегодишњи сарадник Српске енциклопедије.

Поставила је преко 50 изложби, у нашем музеју и у другим институцијама широм бивше Југославије. Међу њима су: *Ликови уметница поводом дана жена* (у сарадњи с Катарином Амброзић, Културни центар Београда, 1960); *Софија Цоца Ђорђевић* (МПУС, Београд, 1961); *Историја позоришта у Србији* (нова поставка сталне изложбе Музеја – с Рашком Јовановићем, 1962); *Шекспир на југословенским сценама поводом 400 годишњице рођења* (Београд/Сарајево/Дубровник/Загреб/Зајечар/Бијељина, 1964); *Шекспир у Југославији* (Лондон, 1964); *Вела Нигринова* (МПУС, 1967); *Великани Народног позоришта у Београду – Алекса Бачвански* (МПУС, 1968); *Илија Станојевић Чича* (Скадарлија, 1968); *Марија Таборска* (МПУС, 1969); *Позориште свих – позориште за све* (о раду Лесковачког позоришта, МПУС, 1971); *Позоришне карикатуре Владимира Жедринског* (МПУС, 1974); *Велимир Веља Миљковић* (МПУС, 1976); *Стари позоришни плакат* (МПУС, 1977); *Небојша Митрић у позоришту* (МПУС, 1979); *Позориште у фотографској уметности* (МПУС, 1980); *Јурије Ракитин, редитељ и педагог Народног позоришта у Београду 1921–1946* (МПУС, 1982); *Театар на Ђумруку – први театар београдски 1841–1842* (МПУС, 1992).

Велику пажњу је поклонила изучавању настанка и развоја српске сценографије и костимографије, до тада готово непознате и неистражене области историје српског позоришта. Из тог истраживачког рада настале су бројне изложбе: *Сценографија и костим у Србији* (1965); *100 година сценографије и костимографије у Народног позоришту* (1968), *Позоришно сликарство у Београду између два рата* (1970), *Ретроспективна изложба Саве Рајковића* (1976), *Миленко Шербан* (1986) и друге. Шест изложби – *Милица Бабић*

(МПУ, 1973), *Станислав Сташа Беложански* (МПУС, 1976), *Миомир Денић* (МПУС, 1977), *Јован Бијелић* (МПУС, 1981), *Владимир Жедрински* (МПУС, 1987) и *Владимир Маренић* (МПУС, 1991) – пратиле су и истоимене монографије. Тезом „Београдска сценографија и костимографија до 1941“ стекла је 1981. године звање доктор наука на Факултету драмских уметности у Београду (ментор проф. др Павле Васић). Преточена у књигу, у издању Музеја позоришне уметности Србије и Универзитета уметности у Београду, 1984, ова значајна монографија те године се нашла у ужем избору за Октобарску награду. Значајне су и њене студије о руским уметницима у Народног позоришту, о четврт века сценографије у Атељеу 212, Миленку Шербану у Југословенском драмском позоришту, као и монографија о Невенки Урбановој, коју је приредила поводом доделе Добричиног прстена овој драмској уметници, 1987.

Олга Милановић је у матичном музеју и другим просторима у Београду и градовима ондашње државе одржала и многобројна предавања и пригодне вечери посвећене позоришним темама: *Два комедиографа – Марин Држић и Јован Стерија Поповић* (Дом културе, Врачар, 1957); *Позориште Јоакима Вујића у Крагујевцу* (Раднички универзитет у Крагујевцу, МПУС, 1960); *Национални репертоар и његови савремени тумачи* (МПУС, 1963, 1966); *Развој сценографије и костимографије у Србији* (МПУС, 1963); *Марија Таборска (1879–1969)* (МПУС, 1969); *Семинар о позоришту и позоришној документацији* (МПУС, 1970); *Софија Цоца Ђорђевић* (Манакова кућа, 1971)...

По одласку у пензију Олга Милановић је остала повремено сарадник Музеја и часописа „Театрон“, учествовала у стручним скуповима и наставила да својим истраживањима доприноси очувању историје српског позоришта. Била је један од три аутора (с Рашком Јовановићем и Зораном Т. Јовановићем) велике изложбе *125 година Народног позоришта у Београду*, која је презентована у галерији САНУ, као и опсежног, богато опремљеног каталога-монографије посвећеног овом великом јубилеју нашег националног театра (1994). Три године касније Музеј јој објављује књигу *Неимари српског позоришта*, у којој су

се нашли њени прилози за историју Народног позоришта у Београду од 1868. до 1914. и студије о београдским позориштима од 1920. до 1980.

Њен богат и посвећен професионални рад препознао је Интернационални биографски центар у Кембриџу, Енглеска, који ју је номиновао за Међународну жену године 1997/98, а Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије доделило јој је Награду за животно дело, исте 1998. године.

Олга Милановић напустила нас је 10. фебруара, у својој 93. години. До последњег даха остала је посвећена изучавању историје наше позоришне уметности и живо заинтересована за дешавања у њеном Музеју позоришне уметности Србије.

Мирјана Одавић



МИРЈАНА МИОЧИНОВИЋ (1935–2025)

Уновијој историји српског и југословенског театра име др Мирјане Миочиновић припада групи оних који се повезују са снажним, оригиналном, узорном театарском мишљу, непоколебљивим интелектуалним интегритетом и бескомпромисним залагањем за уметничку и људску истину.

Др Мирјана Миочиновић је изузетна позоришна личност, знаменити српски (југославенски) театролог, преводилац, есејиста, професор универзитета и ангажована интелектуалка, која је својим делом и делањем веома допринела развоју и унапређењу театрологије, књижевне теорије и културног активизма. Њена ангажованост и посвећеност на пољу интелектуалне слободе, критичке мисли и друштвене одговорности чини је изузетном фигуром у културном животу и Србије и других постјугословенских земаља.

Др Мирјана Миочиновић, театролог, преводилац и професор универзитета, рођена је у Београду, 23. децембра 1935. године. У родном граду је завршила основну школу, Прву женску гимназију и дипломирала на Филолошком факултету, на смеру за Општу књижевност са теоријом књижевности (1960). Студије је наставила у Паризу, на Сорбони, и стекла диплому Савремене француске књижевности (1963). Магистрирала је 1963, а докторирала 1975. године на Филолошком факултету у Београду са тезом о француском драмском визионару „Позоришне теорије Антонена Артоа“. Заправо, тај сусрет са радикалном мишљу француске авангарде обележио је њен теоријски приступ – основан, британак, ангажован и истинољубив.

Стално запослење је остварила прво у Институту за књижевност и уметност у Београду (1964–1972), а затим од 1972. године на Факултету драмских уметности у Београду. Прошавши кроз сва академска звања, предавала је Историју југословенског позоришта и драме.

У знак протеста против рата у Југославији и државне политике, не мирећи се са нападом на Дубровник, напушта место редовне професорке Универзитета уметности у Београду и одлази у превремену пензију. Гранатирање Дубровника ју је погодило и на личном плану, јер је прва жртва тог чина био песник Милан Милишић, њен пријатељ. У писму тадашњем декану ФДУ, између осталог наводи: „Суочена са ужасним разарањем земље коју и даље сматрам својом домовином, са дивљачким рушењем највреднијих споменика културе у чијим су оквирима настале и оне духовне вредности о којима предајем на овој школи, с неизмерним људским страдањем, а свесна чињенице да у томе и као жртва и као рушитељ има крупног удела и народ коме сама припадам, вођена дубоким осећањем огорчености и стида, ја Вас обавештавам да у оваквим околностима не могу и не желим да држим наставу на Факултету који није нашао начина да се свему томе успротиви.“ Био је то чин савести, доследности и отпора који ју је потврдио као неприкосновену личност, непомирену са компромисима.

Теоријски рад др Миочиновић је пионирски, незаобилазан у изучавању и науке и уметности позоришта, а њени ставови и анализе омогућавају дубље поимање театра као друштвене и уметничке праксе. Кроз анализе, др Миочиновић је истраживала различите аспекте драмских текстова, повезујући их са ширим културним и друштвеним контекстима. Њене анализе драмских дела биле су веома иновативне и представљале су значајан допринос разумевању европског позоришта и драматургије.

Теоријско и критичко дело ове ауторке засновано је на вишеслојном приступу драмском тексту и позоришној пракси, у којем се сусрећу филозофија, књижевна теорија и естетичка анализа. Она развија приступ који повезује класичне и савремене драмске форме са модерним теоријама значења.

Библиографија др Миочиновић је импресивна. Њене књиге, бројни есеји и преводи представљају темеље савремене српске театрологије. Преводила је кључна теоријска дела са француског и руског језика и тиме приближила српској јавности значајне и утицајне европске теоретичаре.

Аутор је ванредних теоријских књига: *Есеји о драми* (1975), *Рађање модерне књижевности – Драма* (прир. 1975), *Сурово позориште: порекло, експерименти и Артоова синтеза* (1976, 1993), *Модерна теорија драме* (прир. 1981), *Позориште и гилотина* (1990, 2008), *Немоћ очигледног* (1997).

Превела је са француског језика дела Лотреамона, Антонена Артоа, Жерара Женета, Ан Иберсфелд, Флоранс Дипон, Жан-Пјера Саразака и друге, што је омогућило српској стручној јавности, а и онима у региону, да се упознају са најзначајнијим теоријским радовима у области савремене театрологије. Кроз свој преводилачки рад, др Миочиновић је допринесила очувању и промоцији француске књижевности, с једне, и српске театрологије, са друге стране. Њени преводи дела тих најзначајнијих аутора су особито цењени због своје прецизности и дубоког поимања изворног текста. Преводи у интерпретацији др Миочиновић и њени коментари и предговори уз њих, основа су за разумевање модерних уметничких пракси.

Текстове, студије и преводе проф. др Мирјана

Миочиновић објављивали су, између осталих: *Видици* (1960), *Сусрети* (1960–1961), *Дело* (1962–1964, 1966–1967), *Књижевност* (1965), *Сцена* (1967–1968, 1978–1979), *Зборник о Мирославу Крлежи* (Београд 1967), *Књижевна историја* (1969, 1971, 1973, 1979), *Зборник Милош Црњански* (Београд 1972), *Пролог* (1975), *Филолошки преглед* (1975), *Руковети* (1976), *Политика* (1976), *Радио Сарајево*, 3. програм (1977), *Књижевна критика* (1978), *Историја француске књижевности* (Сарајево – Београд, 1980), *Време* (1996, 2014), *Пешчаник* (од 2000), *Данас* (од 2019).

Чланица је редакције часописа *Књижевна критика* од 1968. године. Један је од оснивача и члан редакције часописа *Књижевна историја*.

Била је прва супруга Данила Киша и са њим у браку провела готово две деценије (1962–1981). Превели су заједно неколико дела значајних позоришних стваралаца са француског језика. Након одласка у пензију, у првим годинама се готово искључиво бавила његовом књижевном заоставштином и приређивањем његових дела. Киш је своје рукописе завештао САНУ, а права на њихово публиковање поверио је др Миочиновић. Књижевним делом Данила Киша бавила се и надаље, заправо готово до краја свог живота, чиме је значајно допринела очувању и промоцији његовог литерарног наслеђа. Приредила је више значајних књига Данила Киша, као и *Сабрана дела Данила Киша* (Београд, ЕИ мултимедија, ЦД, 2003; Београд, Просвета, 2006–2007; Београд, Архипелаг, 2014) и *Изабрана дела Данила Киша* (Сарајево, Подгорица, Загреб: у седам књига, 2008; Београд, Архипелаг: у седам књига, 2011, и три књиге поетичких списа 2012).

Проф. др Мирјана Миочиновић је добитник Стеријине награде за театрологију (1991), Стеријине награде за нарочите заслуге (2005) и *Ловоровог венца*, награде за животно дело у области театрологије коју додељује Позоришни музеј Војводине (2011). Као преводилац са француског добила је признање Удружења књижевних преводилаца Србије, Награду „Милош Н. Ђурић“ за најбољи превод на српски језик дела из области поезије, прозе и хуманистике, за превод *Поетике модерне драме* Жан-Пјера Саразака (2015).

Чланица Удружења књижевних преводилаца Србије је од 1964. године.

Председник Управног одбора Центра за културну деконтаминацију била је од његовог оснивања.

Др Миочиновић биће запамћена по свом доследном политичком ставу и друштвеној ангажованости. Нарочито од деведесетих година прошлог века била је веома активна у културним и интелектуалним круговима. Једина је жена међу оснивачима „Београдског круга“, групе интелектуалаца која се критички односила према рату у Југославији, супротстављајући се ратној државној политици и преиспитујући улогу интелектуалаца у ратним временима. Др Миочиновић се врло истакла и у обликовању критичког дискурса који позива на одговорност уметности у друштву.

Проф. др Мирјана Миочиновић спада у ред најзначајнијих српских и југословенских театролога друге половине 20. века. Недвојбено је једна од оних који су поставили темеље савремене српске театрологије. Њени изразити таленти, као и њена способност да истовремено делује и као теоретичар и преводилац и ангажована интелектуалка, чине је и те како постојаном у свакој озбиљнијој историји савременог театра, како у Србији, тако и у региону.

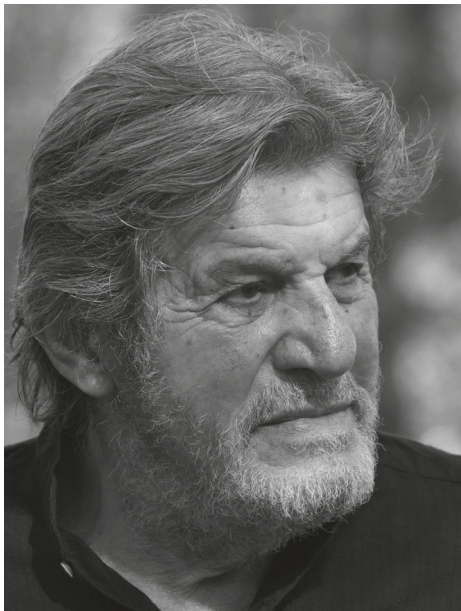
Приступ др Миочиновић позоришту као сложеном семиотичком и идеолошком систему је оставио неизбрисив траг у области театрологије и књижевне теорије. Њена способност да повеже теорију и праксу, као и њен ангажман у очувању културног наслеђа, чине је изузетном личношћу. Својим радом и ангажманом, који надилазе уобичајене академске оквире, веома је допринела разумевању и очувању културних вредности.

Мирјана Миочиновић је преминула 26. априла 2025. године у Београду. Њена апсолутна верност позоришној уметности, аскетска посвећеност театру, њена постојана храброст у политичком ставу и доследност у приватном животу, постали су, верујемо, узор многим савременицима, а надамо се и будућим генерацијама позоришних стваралаца и мислилаца.

Овај осврт на личност и дело Професорке Мирјане Миочиновић аутор ових редова доживљава као посвету храброј, смелој, одважној, племенитој, особеној, оригиналној, револуционарној, и у делању и у свом делу, веома интелигентној, образованој и препамятној, креативној и инспиративној жени, Учитељу, надасве скромном, достојанственом, правичном и добром човеку – предивној пр(а)вој дами српске театрологије. Као такву, препознао ју је прво у њеној литератури, потом упознао при додели Стеријине награде за нарочите заслуге (2005) и спознао последњих година кроз привилегију да са њом помало и сарађује. Нажалост, барем је за сада тако, рукопис који је Професорка последњих година припремала, нисмо дочекали. Жал постоји, јер се прибојавам да нећемо прочитати њен последњи театролошки рад, али је утеха у дубоком, непрегледном златном трагу који је већ поодавно оставила за собом.

Зоран Максимовић

(фото: Горанка Матић)



ДЕЈАН ЧАВИЋ (1934–2025)

Глумца, редитеља, преводилаца, педагога, руководиоца, драги колега и пријатељ рођен је 10. септембра 1934. године у Зеници. Глуму је уписао у Београду, школске 1950/51. Између осталих с њим су на класи били Петар Банићевић, Бранислав Јеринић, Јелена Јовановић Жигон, Драган Лаковић, Павле Минчић. Завршио је Академију за позоришну уметност у класи великог глумца и педагога, професора Раше Плаовића, а постдипломске студије на Шекспировом институту Универзитета у Бирмингему 1958/59. На Универзитету у Београду студирао је англистику.

Први ангажман је добио у Сарајеву, 1954. где је, између осталог одиграо Хамлета, а 1955. је један од оснивача Малог позоришта, данашњег Камерног театра 55 у Сарајеву. Члан Позоришта Атеље 212 постаје 1961. када је Бојан Супица основао стални ансамбл и ту остаје до одласка у пензију, 1996. године.

У богатој каријери одиграо је више од 100 улога у

позоришту, преко 20 на филму, у ТВ драмама и серијама и око 300 улога у радио-драмама. Режирао је, преводио са енглеског језика, предавао дикцију и глуму на Академији уметности БК универзитета, писао текстове и есеје о позоришту, а у свом Атељеу 212 био је и оперативни директор, помоћник управника и в. д. управника позоришта.

Био је посвећен драматургији Харолда Пинтера и превео његове текстове *Рођендан*, *Ревизија*, *Патуљци и Тишина*. Два пута је режирао *Рођендан*, затим и *Патуљке* и *Тишину*.

Дејан Чавић је после одласка у пензију објавио неколико књига у славу позоришта, у славу глумца: *Употреба гласа* (2009), *Представа позоришта* (2011), *Снохвати* (2014), *Урбана глумачка модерна* (2016), *Триптих о позоришту* (2020). Добитник је Ванредне Стеријине награде за културу сценског говора (1963), Плакете града Београда (1974), Повеље „Витомир Богвић“ Драмског програма Радио Београда за глумачки допринос радиофонији за 2002–2003. и др.

Преминуо је 22. марта 2025. у Београду. На Међународни дан позоришта, 27. марта 2025, на Јеврејском гробљу у Београду опростио сам се од свог дугогодишњег колеге и дивног пријатеља овим речима:

Ипак је стигла црна вест: отишао је Дејан Чавић. Стојим јуче пред кућом у коју сам ушао пре више од пола века. Очи отворене, а указује ми се Атеље 212, онај што га је пројектовао велики Бојан, Атеље 212 који је за мене, још као гимназијалца, био јединствени храм културе овога града. Са 23 године постајем члан те куће и ту затичем непоновљиву екипу људи, пре свега глумаца. Био је ту и Дејан Чавић, у пуној снази. Имао је 38 година. На сцени смо се сретали врло често, од моје прве улоге у *Малвини* Мирка Ковача и тако деценијама из представе у представу. Од *Ибија*, *Пурпурног острва*, *Дивова*, *Молијера*, па *Бабелеве Марије*, *Канетијеве Свадбе*, *Драгослављевих Протува*, *Пекићеве Корешподенције*, коју смо играли пуне 22 године, до *Косанчићевог венца*, *Бечке шуме*, *Чонкина*, *Пере Тодоровића*, *Очева и оца*, *Чарламе...* Импозантан списак дела. Били су то дани у којима смо се дружили са Селенићем, Пиранделом, Ацом Поповићем, Жаријем, Душаном Ковачевићем... Били

су то дани у којима смо се из све снаге трудили да до-такнемо уметност. Путовали смо на све стране света, славили и туговали заједно, радовали се успесима и наздрављали, постајали искрени пријатељи. Посећивали се о славама, обележавали важне датуме. Била је то једна велика породица.

Стојим јуче пред кућом у којој смо се свакодневно годинама сретали и живели с нашом Великом мамом Миром Траиловић, с деда Михизом и Јованом, Муцијем и Ралетом, Цицом и Зораном, Булетом и Ташком, Батом и Тањом, Пером и Ружом, Ђоком и Бајом, Мољцем, Мајом, Гагом... Двадесет другог марта придружио им се и наш Дејан, наш Деша, придружио им се да појача репрезентацију.

Стојим јуче пред својом кућом после више од пола века, нико да наиђе, да се сретнемо, поздравимо, загрлимо... Нема их више. Али освојили су неку другу димензију, неку заслужену светлост, неунитиву!

Дејан је био пре свега глумац, затим редитељ, преводаца, педагог, писац који је оставио драгоценост сведочанство о једном времену, о дугогодишњој верности своје Атељеу 212, о људима који су, заједно с њим, исписивали узбудљиву и непоновљиву историју српског позоришта. Неко мени врло близак записао је читајући Дешине књиге: „Проза Дејана Чавића није проза. То је био низ песама испуњен дубоким осећањима и лепотом песничког израза. То је била поезија!“ Да, те књиге, та „поезија“, остају заувек изузетно штиво за будућа поколења.

Поред позоришта, понеке ТВ драме и многих радио-драма, госн Декија и мене везује и неколико хиљада емисија Првог програма Радио Београда – култна емисија *Код два бела голуба*. Стварали смо их преко четири деценије, чувајући од заборава зна-

мените личности и догађаје. Говорили смо поезију у пригодним приликама. Дејан се поезијом посвећено бавио. Зато се данас од драгог пријатеља опраштам стиховима нашег заједничког другара Љубише Ба-чића:

ДЕДА

*Оде деда ки да није био,
Усуд му је угасио свећу,
преминуо у с'н, док је спии,
а имаше деведесет трећу.
Остави нам малечко имањче:
под узглавље искршину пару,
криву лушу, ракијско чокањче,
очукану стару дувањару.
А збораше често уз ракију:
Има смока и брашна пројина,
отерасмо Швабу из Србију,
бог да прости Мишић Живојина!
Беше деда јунак шеснаесте,
медаље му турисмо на груди,
а оне ће горе да извисте,
бог да памти што заб'раве људи.*

Драги Деки, драги пријатељу,

И људи и Бог, што се тиче ваших овоземаљских трагова, имају шта да памте. Нека је мир вашој доброј души и довиђења. Остају дивне, неизбрисиве успомене и они који ће их нежно чувати. Данас, на Међународни дан позоришта, нек вам је срећан пут у светлост! Часним животом освојена звезда, већ вас чека!

Милан Цаци Михаиловић



МИРОСЛАВ РАДОЊИЋ (1936–2025)

Када сам, давних дана, ступао у театарски живот ондашње Југославије, осим позоришта као неисцрпног чуда које не престаје провокативно да зрачи и увек ме изнова запрепашћује и узбуђује, за мене су чудо представљали и актери позоришне стварности. И то не само глумци, драмски писци, редитељи и остали театарски ствараоци, које сам сада имао прилику непосредно да упознам, него и позоришни критичари и театролози. Пошто нисам студирао драматургију, а ни било шта друго на Факултету драмских уметности, осећао сам да у потпуности не припадам овом миљеу. Једна од првих особа која ме је храбрила, а да се о овом питању нисам пожалио, био је Мирослав Радоњић. Разумео ме је, ваљда, и зато што је и он студирао књижевност, па се вероватно присећао властитих недоумица и nelaгода из времена кад је улазио у свет позоришта. Тада ме, међутим, није храбрио наводећи себе као пример.

А комотно је могао, јер је након завршених студија југословенске књижевности и српскохрватског језика на београдском Филолошком факултету (1959), и након што је 1972. магистрирао радом о *Савременој југословенској драми на сцени Српског народног позоришта (1945–1965)*, начинио муњевити пробој у свет домаћег театра. Први професионални ангажман био му је – ни мање ни више – у Стеријиним позорју; у почетку је био библиотекар а доцније секретар (1960–1970). Мора бити да је и њега, тада младића, збуњивало када се нашао у друштву свих оних позоришних аждаха које су и ономад походиле Позорје.

Прво је, дакле, у Позорју упознао праве ауторитете, али и позоришни сјај и гламур, а онда је 1972/73. у Покрајинском секретаријату за образовање, као самостални саветник за културу и међународне односе, науку и културу, сагледао и другу страну театарске стварности, ону која законима, уредбама и финансијама одређује оквир позоришне делатности. У његовој каријери је затим уследила нова етапа: Мирослав је стекао прилику да заокружи увид у све аспекте театарског живота када је постао директор Позоришта младих у Новом Саду (1973–1981). Тако се, радећи с глумачким ансамблом, редитељима, драматурзима, сценографима, костимографима, композиторима..., најдиректније суочио с пресном позоришном праксом. Пошто је формирао комплетну слику, или тачније мозак театра, логично је што се Радоњић нашао у групи идеалних личности којима је поверено формирање Позоришног музеја Војводине. Ту је, као музејски саветник, организовао научне скупове, уређивао издања, креирао изложбе, анализирао богату грађу и 2001. године сачекао пензију. Но као пензионер није се одрекао позоришта. А није ни оно Мирослава.

Наставио је редовно да долази на све премијере новосадских позоришта, али и војвођанских када би могао, бивао је члан жирија театарских фестивала, дискутовао је на фестивалским округлим столовима, говорио на трибинама, учествовао је на симпозијумима и – писао... А писао је есеје и студије, зарањао је у повест домаћег позоришта, анализирао глумачка достигнућа, настављајући тако праксу коју је давно

установио. Јер, током свих својих професионалних задужења и обавеза, Радоњић је писао позоришне и, за новосадски „Дневник“ од 1980. до 1990. године, радио-драмске критике. Све наведене референце, све књиге и театролошке студије, све критике које је написао, само су део образложења којим је поткрепљена одлука да Мирослав Радоњић 2023. добије Награду за животно дело из области театрологије „Ловоров венац“ Позоришног музеја Војводине.

Посебно поглавље Радоњићевих пензионерских дана представља Српско народно позориште. Сигуран сам да му је оно било најближе срцу – и као историчару позоришне и драмске уметности, и као театрологу, и као критичару и, напослетку, као искреном пријатељу СНП-а, а од једног тренутка и као члану Управног одбора овог позоришта.

Памтим Мирослављеву нарочиту бригу за младе нараштаје драмских писаца, редитеља и глумаца, сећам се његових питања везаних за детаље репертоара и Дrame, и Оперe и Балета, јер је уистину био широко едукован и истински заинтересован. И сада чујем како се енергично залаже за веће присуство на репертоару домаће драмске литературе – класичне, као и оне настале из пера савремених аутора.

Помало истурене браде, увек широко отворених очију као да пред собом види неко чудо или да слуша бајку (осим када би желео да нагласи своју сумњу у

нешто, па би му се капци нагло скупљали), с вечитом цигаретом као природним наставком његове дрвене муштикле у руци, војнички крутог става и када стоји и кад седи, господског држања, Мирослав Радоњић је своје судове и ставове изговарао пажљиво бираним речима, високим реторским стилем, често користећи неологизме и архаизме. На истоветан начин се и шалио или водио конвенционалне разговоре, само што се тада попут детета играо речима, измишљао немогуће изразе и комбинације речи – често збуњујући своје саговорнике. Такав је био на седницама Управног одбора, у позоришном клубу, на коктелима након премијера или оним одржаваним у време Стријиног позорја. Такав је, међутим, био и ван театарске атмосфере, ако таква за аутентичне позоришнике уопште постоји.

Није само његов ангажман у Управном одбору био разлог зашто је постао лауреат Златне медаље „Јован Ђорђевић“, највећег признања које додељује Српско народно. Ово одличје му је припало као оданом пријатељу Театра, не само СНП-а, као мудрог саговорнику чије речи никада нису имале призвук доцирања, као добронамерном саветодавцу и стрпљивом позоришнику.

Александар Милосављевић



БОЈАНА АНДРИЋ (1944–2025)

Уданима када се, почетком 2000-их, спремам да отиснем у неизвесне уметничке воде, појавиће се на мом путу Бојана као добри дух, водич који је ту кад год осети да је потребна и да може да помогне. Памтићу за сва времена изненађење које ми је спремила приликом првог сусрета – на молбу гимназијалца из далеке провинције (у том тренутку гимназију похађам у Козарској Дубици) Редакцији за историографију да репризира поједине емисије из опуса Радивоја Лоле Ђукића, „Трезор“ упућује позив да дођем у Београд да снимим прилог са мном. Комби из Таковске ме потом вози на мени непознато одредиште. Све делује тајанствено, као у некој бајци. Убрзо схватам да ћу први пут посетити Факултет драмских уметности, установу у којој ћу, неку годину касније, уписати позоришну режију. У ходнику Факултета сачекују ме упаљене камере и доброћудни осмех тадашњег водитеља „Трезора“ Бојана Жировића, глумца са којим

и данас радо и често сарађујем и пријатељујем. Изненађењима нема краја: присуствујем часу глуме једног од најчувенијих педагога Владимира Јевтовића, разговарам пред камерама са њим о позоришту, о нашем позиву, потом студенти изводе поједине сцене за јединог гледаоца! И све је ово, тихо и ненаметљиво, како је све и радила, изрежирала „Мала велика моја“ Бојана Андрић.

Неуморна у својим активностима, кадра да и у познијој доби, попут девојчице, стигне на све важније културне догађаје, да испрати позоришна гостовања, премијере, изложбе, промоције књига, увек спремна да помогне и улети са богатом грађом из телевизије за коју је, често, само она знала да ли је сачувана и доступна, посебно сам поносан што сам, уз њен подстицај и огромну подршку, сачинио збирку ТВ критика Олге Божичковић која се наслања на Бојанино капитално дело *Водич кроз играну продукцију ТВ Београд 1958–1995*. Сачувала је од заборава толико тога, а с обзиром на то да ово сећање настаје за позоришни часопис, довољно је сетити се само на који се начин њен „Трезор“ укључивао у пратећи програм БИТЕФ-а, проналазио бисере из ТВ и видео архиве (снимке и преносе чувених гостовања, изјаве и интервјуе гостију из целог света...). Од заборава је њен „Трезор“ сачувао и бројне снимке позоришних представа, од најстарије на коју је била посебно поносна (снимак *Јегора Буличова* Југословенског драмског позоришта) до бројних београдских, затим позоришта из целе Србије и Југославије. Са посебним пијететом ћу памтити једно не тако давно летње дружење на ручку са легендарним новинаром Радио Београда и публицистом Мишом Јевтићем (имао сам част да повремено присуствујем њиховим ритуалним ручковима у ресторану „Чубура“ у Мачванској). Том приликом ми је детаљно испричала о акцији „спасавања“ скица и друге грађе чувеног сценографа и сликара Сташе Беложанског из његове напуштене куће у Затону поред Дубровника. О тој згоди, њеном „шверцовању“ драгоцених артефаката који су завршили где им је и место, у Музеју позоришне уметности у Београду, могао би да се напише сценарио за узбудљиви авантуристички филм. О томе ће вероватно некад де-

таљније писати и говорити кустоскиње Позоришног музеја које се са великом љубављу сећају Бојане као радог госта, а мени остаје жал што нисам snимио ту њену фантастичну причу. Она је, за разлику од мене, била дубоко свесна пролазности и увек је са собом на све културне догађаје носила малу камеру и снимала све нас, спасавајући време од заборава већ на нивоу професионалне деформације.

Наше последње размењене СМС поруке и разговори везани су за моју посету Музеју књижевности и позоришне умјетности БиХ у Сарајеву (граду њеног детињства), у коме сам пронашао каталог изложбе из 1990. године *Тихомир Мирић и његово доба*. Бојанин отац Тихомир био је истакнута личност сарајевске позоришне сцене, између осталог 25 година био је на челу Оперe сарајевског Народног позоришта (1948–73). Каталог је, у међувремену, стигао у руке њених наследника Анђелије, Радивоја и Николе.

Музеј телевизије био је њена идеја водиља, и због тога је између осталог, била радо и често виђен гост и сарадник Позоришног музеја. У физичком облику тај музеј се није догодио за њеног живота. Међутим, он већ постоји кроз грађу коју је прикупљала и, што је још важније, мудро систематизовала и пласирала кроз „Теветеку“ и „Трезор“ на начин да културна и ТВ историја ове земље не буде нешто што је мртво, прашњаво и на полици, већ нешто што активно учествује у садашњем тренутку и инспирише за стварање.

Бојана Андрић била је сценаристкиња, драматуршкиња, телевизијска уредница десетина драма и серија Драмске редакције ТВ Београд, али сигурно је најзначајнија као историчарка телевизије. За играни програм ТВ Београд везана је од 1971. као драматург, од 1987. исцрпно се бави историјом наше телевизије, да би од 1993. са тимом својих оданих сарадника радила на оснивању Музеја телевизије у Србији. У склопу тог огромног труда, рада и истраживања настала су њена животна дела: циклус „Теветека“ (од 1998), посебан програм заснован на емисијама из архива ТВ Београд, те још чувенији и дуговечнији „Трезор“ (од 2002), који је, на својеврстан начин, постао дигитална енциклопедија овдашње телевизије кроз коју су „пропутовале“ готово све значајне личности позоришне, радијске, филмске и ТВ области. Између осталих, добитница је Годишње награде ТВ Београд (1991), Награде за ТВ критику „Душан Дуда Тимотијевић“ (2003), повеље Удружења новинара Србије (2008), плакете Југословенске кинотеке (2014), награде Фондације „Тања Петровић“ (2016), награде за животно дело Мартовског фестивала (2019) и др.

Марко Мисирача



МИЛОШ М. РАДОВИЋ (1953–2025)

Милош М. Радовић припадао је најређој групи драматурга, чија је делатност била усмерена у два основна тока, први можемо означити као списатељски, а други као аналитички.

По природи дискретан, обзиран и пажљив према колегама и сарадницима, био је високопрофесионалан у драматуршким и уредничким пословима у Редакцији играног програма на Телевизији Београд, где је провео цео радни век. Био је поуздани аналитичар драмских текстова и телевизијских сценарија, и његова тумачења и детаљна истраживања драмских предлога никада нису имала својства рутинерског и површног читања. Због те способности проницања у све слојеве драме или сценарија, многи аутори су тражили од Милоша да прочита њихова остварења пре него што их понуде позориштима, филмским кућама или телевизији. Реч је о креативном читању и тумачењу драме, при чему је ауторима увек нудио

нова, логична и сврсисходна решења којима би се драма или сценарио употпунили и обогатили. Његове анализе увек су биле добронамерне и конструктивне, а то је већину аутора с којима је сарађивао као уредник или рецензент подстицало да припреме нову верзију текста, што је и смисао драматуршке анализе.

Задржимо се на овом подручју. Милош М. Радовић посветио је велики део свог стваралачког опуса читању и анализи драмских текстова. Прихватао је и процењивао драме писане у великом временском периоду који захвата скоро пола века, што је равно – ако не целом а оно барем половини радног века српских драмских писаца. Знао је Милош М. Радовић да се настанак драме увек мора посматрати у историјском контексту, да се њена појава не може посматрати изоловано, без контекстуализације, без уградње у пређашње, али и будуће време. Драма реагује на сам живот. Без односа према текућем животу, ниједна драма није потпуна.

Од овог начела начињена је и драмска поетима Милоша М. Радовића. Био је успешан драмски писац. Његове приказане драме, или објављене у часописима, упућују нас на сазнање да су га, као драмског аутора, занимали догађаји и збивања из садашњице. Није посезао за збивањима из прошлости, није се бавио истраживањем односа прошлости и садашњости. Драмског писца Милоша М. Радовића занимали су догађаји, односи и промене у садашњем животу, ма колико нам се чинило да су ти догађаји ефемерни. Показао је да се иза првог слоја ТВ драме *Нешто из живота* налазе дубљи и далеко сложенији односи у породици која живи у малом војвођанском месту, далеко од утицаја текућих животних прилика. Али за Милоша Радовића повест о крави која узбурава односе у породици полазиште је за истраживање статуса младића, студента, који тражи и очекује освајање сопственог места у друштву. Можда је, гледано са становишта моралног просуђивања, значајнија Милошева драма *С.О.С. спасите наше душе*. У њој се укрштају елементарни морални назори са естрадним и популистичким приступом такозване хумане реакције, а све под кампањом и надзором високотираж-

ног медија. Милош М. Радовић увиђа дихотомију и лицемерност који одређују етичке вредности подухвата или подвига, које су појединци предузели зарад спасавања животно угрожених особа. Наш аутор критички промишља удео појединаца који се надмећу за ласкаво признање, показујући да је манипулација људским емоцијама основа на којој се изграђује јавно мњење и да, као последица те манипулације, настаје нова, у суштини, потпуно лажна слика хуманистичких вредности, која ће ваљано послужити за нове манипулације.

Збирка приповедака *Андријанов папир* стекла је своје бројне читаоце иако јој књижевна критика није посветила дужну пажњу. Милош М. Радовић није желео, а ни хтео да непосредно или посредно говори о својим приповеткама. И у његовом одбијању да се више посвети промовисању књиге можемо препознати његову склоност да избегава јавна појављивања, књижевне вечери или књижевне трибине. Сматрао је да ће књига сама наћи пут до љубитеља литературе.

У Театрону је објавио две драме: *С.О.С. спасите наше душе* и *Ноћни лет*. Али ваља истаћи Мило-

шев огроман допринос тумачењу савремене српске драме. Током последњих десет година (2015–2024) објавио је 16 приказа, у ствари есеја о савременим драмама српских писаца; међу тим огледима налазе се и написи о драматизацији Андрићевог романа *На Дрини ћуприја*, као и о драми нађеној у књижевној заоставштини Владимира Стојшина (1935–1994). По обиму, ових 16 приказа чине критичко-аналитичку целину, достатну за књигу мањег обима. Остала је неостварена жеља о којој смо разговарали, да Милош прочита све до сада објављене драме у Театрону и напише о њима драматуршке коментаре. Верујем да је започео овај обиман посао, али, нажалост, болест га је спречила да га оствари.

Прераним одласком Милоша М. Радовића српска драмска књижевност и театрологија изгубиле су позданог аналитичара и посвећеног тумача драме и позоришта, изузетно добронамерног у критичком просуђивању, а луцидног у откривању могућности тумачења које драмско штиво пружа.

Радомир Путник



ИГОР БОЈОВИЋ (1969–2025)

Драмски писац Игор Бојовић рођен је 27. маја 1969. године у Никшићу. Дипломирао је 1995. драматургију на ФДУ, као студент генерације Универзитета уметности у Београду. Потом је 1997. похађао Интернационалну школу драматургије при Ројал корт театру у Лондону.

Писао је позоришне комаде, сценарија за игрane филмове и телевизијске серије. Био је дугогодишњи управник Позоришта лутака „Пинокио“, последњих година и Позоришта „Бошко Буха“, а једно време и директор Дrame и драматург Црногорског народног позоришта у Подгорици. Током изузетно плодне каријере био је члан Удружења драмских писаца Србије и члан Удружења драмских уметника Србије; члан жирија Стеријиног позорја, БИТЕФ-а, међународних фестивала за децу (у Суботици, „Златна искра“ у Крагујевцу, Ломжа у Пољској); селектор 58. и 59. Стеријиног позорја; пет година селектор фестивала ТИБА у

Београду. Пуних 11 година био је и председник УНИМА центра Србије, најзначајније светске луткарске организације.

Игор Бојовић је био плодан и успешан писац, тако да је за собом оставио низ драмских остварења: позоришне комаде – *Лавиринт*, *Извањац*, *Harry End*, *Женидба краља Вукашина*, *Бајка о цару и славују*, *Баш Челик*, *Петар Пан*, *Мачор у чизмама*, *Шаргор*, *Црвенкапа*, *Пепељуга*, *Лепотица и звер*, *Ружно Паче*, *Принцеза и жабац*, *Мртва природа*, *Босански лонац у Паризу*; ТВ серије – *Снови од шперплоче* (режија: Павле Рашковић, ТВ Пинк, 1995), *Добро вече, децо* (режија: Дејан Ђорковић, РТС, 1996), *Улица добре воље* (режија: Данило Вукотић, Дечји канал „Бонарт“, 2000), *Чудило се чудило* (РТС, анимирана ТВ серија за децу); филмове – *Нож* (по роману Вука Драшковића, режија: Мирослав Лекић, 1999), *Рат уживо* (режија: Дарко Бајић, 2000), *Лавиринт* (режија: Мирослав Лекић, 2002).

Као што се види, писао је за различите медије, али пре свега важи за једног од најплоднијих и најистакнутијих домаћих драмских писаца за децу. Дrame су му су радо и често постављане на позоришне сцене, представе су биле дуговеке и успешне, изведене на скоро свим сценама у земљи. Преведене су на француски, бугарски, македонски, италијански, енглески, руски и турски језик.

Драму *Дивче* (Harry End) у преводу Мирел Робан, објавила је издавачка кућа „Антоан Витез“ (у едицији *L'espace d'un instant*) у Паризу, 2005. Драмски текст за децу *Црвенкапа* уврштен је у школски програм за четврти разред основне школе и објављен је у читанци за IV разред Завода за уџбенике у Београду 2005. Драмски текстови *Извањац* и *Женидба краља Вукашина* су у обавезној лектури за осми и девети разред у Црној Гори.

Добитник је многобројних награда: Награда „Исак Самоковлија“ (за драму *Лавиринт*, 1985), Награда Народног позоришта у Београду (*Извањац*, 1993), Награда „Бранислав Нушић“ (*Друго рођење Јованово / Извањац*, 1993), Награда „Јосип Колунџић“ Факултета драмских уметности у Београду (*Извањац*, 1993), Награда „Божидар Валтровић“ (*Баш Челик*, 1993), Награда „Драгиша Кашиковић“ (*Дивче*, 1995), Награда за нај-

бољи драмски текст на которском Фестивалу позоришта за децу (*Женидба краља Вукашина*, 1998), Змајева награда за укупан допринос драмском стваралаштву за децу (Нови Сад, 2004), Награда за најбољи текст на 42. Сусретима професионалних позоришта лутака Србије (*Царев славуј*, Нови Сад, 2011), Награда за најбољи текст на 44. Сусретима луткарских позоришта (*Ружно Паче*, Крагујевац 2013). Чак шест пута заредом је добио награду за најбољи текст за луткарско позориште на Сусретима луткарских позоришта Србије, а на 17. Међународном фестивалу позоришта за децу у Суботици 2010. уручена му је Награда за животно дело „Мали принц“. И његова филмска остварења нису остала незапажена – освојио је Другу награду на Фестивалу филмског сценарија у Врњачкој Бањи (*Нож*, 1999) и Награду за најбољу адаптацију од Удружења руских писаца на Фестивалу „Златни витез“ у Москви (за сценарио филма *Нож*). Игор Бојовић је добитник и две Стеријине награде: за комедију за децу *Мачор у чизмама* 1995, и за савремени драмски текст – за драму *Извањаи*, у извођењу Црногорског народног позоришта Подгорица, 1996.

Сматрамо да једва може да се процени реткост, драгоценост и значај једног овако плодног и изузет-

но надареног драмског писца какав је Игор Бојовић, а нарочито његовог опуса за децу. Стога је Позориште „Бошко Буха“ издало збирку његових комада *Драме за децу* (2024), у којој су одштампане најзначајније драме које су игране као најпопуларније представе тог позоришта, међу којима су: *Баш Челик*, *Мачор у чизмама*, *Женидба краља Вукашина*, *Шаргор*, *Лепотица и Звер*, *Пепељуга*, *Принцеза и жабац*. У рецензији за књигу, између осталог, каже се: „*Драме за децу* Игора Бојовића нису само предлошци за успешно позоришно играње, то је пре свега квалитетна драмска књижевност и завређује да буде сачувана од заборава за сва будућа покољења.“

Најзад, у овом кратком осврту на живот и дело Игора Бојовића можемо закључити да се ради о једном изузетном позоришном писцу, чије дело завређује да буде неговано, чувано и проучавано од стране театарских стручњака, јер је део културног наслеђа наше драмске књижевности.

Умро је након дуге болести.

Ивана Димић

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 40.000 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 курсиву,

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 курсиву 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 курсиву), 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 Светозар Рапајић, професор емеритус
Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду

Др Александар Јерков, редовни професор
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Др Весна Крчмар, редовни професор (у пензији)
Академија уметности Универзитета у Новом Саду

Др Часлав Николић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

Др Лидија Делић, научна саветница
Институт за књижевност и уметност, Београд

Др Јелица Стевановић, музејски саветник и театролог
Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Др Ана С. Живковић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

Др Бранко Златковић, научни саветник
Институт за књижевност и уметност, Београд

Др Небојша Стамболија, виши научни сарадник
Институт за савремену историју, Београд

Др Милован Здравковић, театролог

Мср Драган Теодосић, виши архивист
Архив Југославије, Београд

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

ТЕАТРОН : часопис за позоришну уметност / главни уредник
Бошко Сувајџић ; одговорни уредник Весна Буројевић. - 1974,
br. 1- . - Београд : Музеј позоришне уметности Србије, 1974-
(Београд : Донат граф). - 23 cm

Dostupno i na: <http://teatroslov.mpus.org.rs/izdanja.php>
ISSN 0351-7500 = Teatron (Beograd)
COBISS.SR-ID 28940551

**ЧУДЕСНИ ПЕСНИК ТЕАТРА:
ЉУБОМИР СИМОВИЋ**

Песник, есејиста, драматичар Љубомир Симо­вић суштински је допринео продору савре­мене српске драме на европске сцене. Његове четири драме: *Хасанагиница*, *Чудо у Шаргану*, *Путујуће позориште Шопаловић* и *Бој на Косо­ву* нису обележиле само историју српске (и европске) драме 20. века већ и традицијски низ српске драме и српске књижевности у целини. Суштински везане за усмену традицију, веровања и мит (в. Врбавац 2005), ове драме, исто­ремено, стваралачки преобликују традицио­налне митеме и мотиве у иновативна, свежа, у свом времену актуелна модерна дела. Предста­ве настале по Симо­вићевим драмама битно су обележиле и историју српског позоришта.

Љиљана Пешикан Љуштановић



www.mpus.org.rs