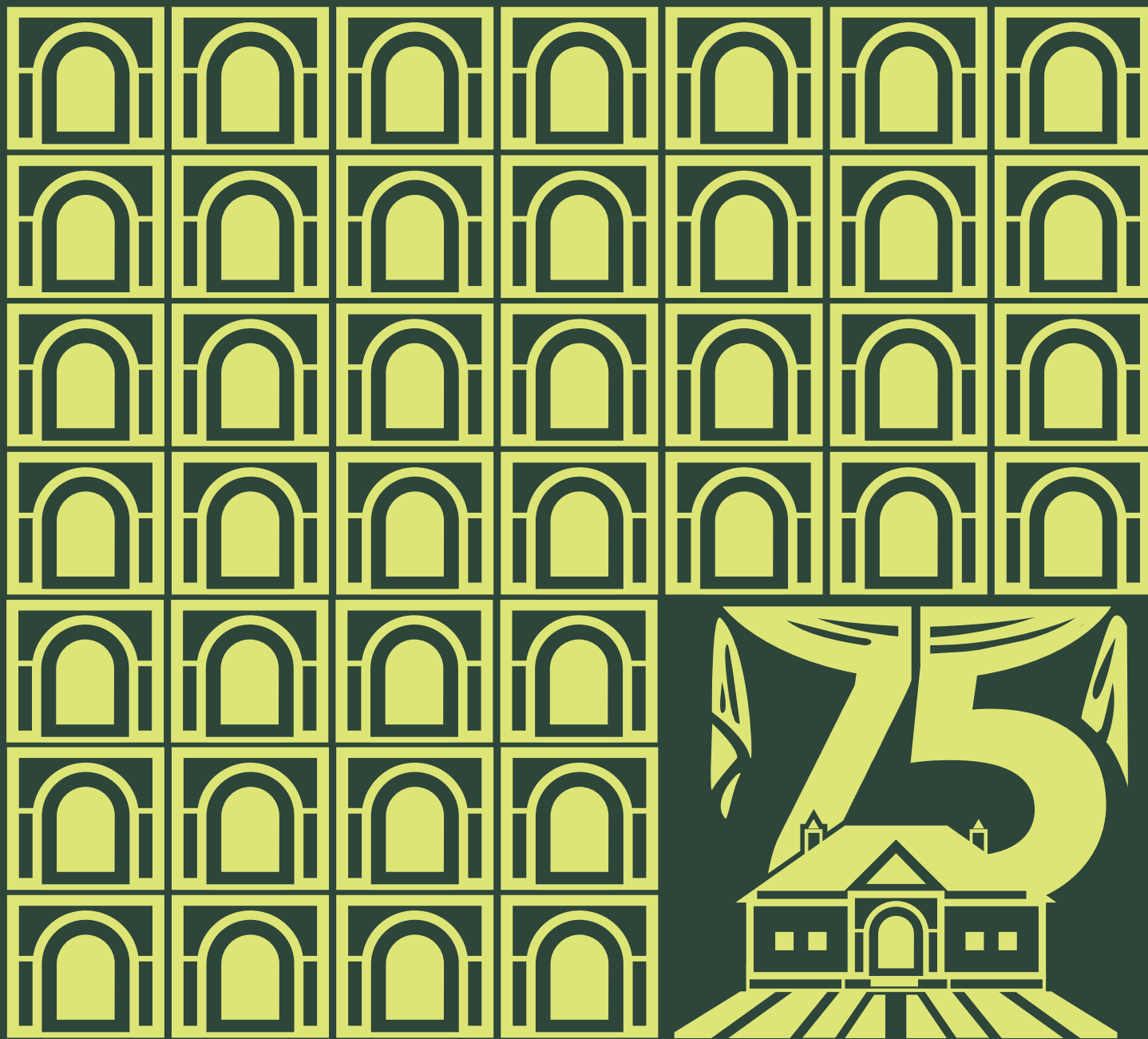


Театрон

часопис за позоришну уметност

211
212



АНДРИЋ НА СЦЕНИ: ЈУЧЕ, ДАНАС, СУТРА...

„Пола века након Андрићеве смрти сценски живот његовог дела јасно показује да проблем није у ‘(не)игривости’ Андрићевих текстова, већ у мери храбрости, знања и одговорности оних који му приступају. Позоришна историја Андрића сведочи о сталном колебању између страхопоштовања и слободе, између потребе да се очува интегритет епског света и нужности да се он преведе у живи сценски чин. Управо у тој граничној зони, између епског и драмског, између приповедања и играња, настајала су његова најуспелија позоришна читања – било у монолошким формама, било у великим ансамбл представама, у подухватима који су се усуђивали да Андрића читају из перспективе свог времена. Будућност Андрића на сцени, стога, не лежи у репродукцији канона нити у пукој актуелизацији, већ у стрпљивом, промишљеном театарском дијалогу са текстом који се опире, али који управо зато и траје. Андрић у позоришту остаје изазов – не као препрека већ као мера зрелости сцене и позоришта који га ставе на репертоар.“

Марко Мисирача

Театрон

часопис за позоришну уметност

211/212

ЈЕСЕН/ЗИМА 2025

Театрон

Часопис за позоришну уметност

Број 211/212

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

Birograf Comp d.o.o.

Београд

Тираж 300 примерака

Штампање завршено децембра 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

Јован Тарбук: *Између престола и позорнице* 9

Jovan Tarbuk: *Between Crown And Curtain: The Royal Presence in the National Theatre* 41

Маја Мрђеновић: *Позоришне представе са национално-историјском тематиком* 42

Maja Mrđenović: *Theatrical performances with national-historical themes* 63

Моника Новаковић: *Музика у представи Доктор шустер Душана Ковачевића* 64

Monika Novaković: *Music in Dušan Kovačević's Theatre Play Dr. Schuster* 76

Лазар Букумировић: *Драме Анице Савић Ребац* 77

Lazar Bukumirović: *The Plays of Anica Savić Rebac* 85

Марко Мисирача: *Андрић на сцени: јуче, данас, сутра...* 86

Marko Misirača: *Andrić on Stage: Yesterday, Today, Tomorrow...* 96

Јелена Перић: *Драмска дела Борислава Пекића на сценама београдских позоришта* 97

Jelena Perić: *Dramatic Works by Borislav Pekić on the Stages of Belgrade Theaters* 104

ЕСЕЈИ

Весна Крчмар: *Радомир Путник (1946–2025)* 105

НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Милош Латиновић: *Случај Пазолини* 113

Биографија Милоша Латиновића 137

Жељко Хубач: *Уметност и стварност, два лица једног живота?* 138

ИЗ РАДА МПУС

Ксенија Радуловић: *Континуитет са срећним расплетом* 141

Драган Стевовић: *Под сводовима позоришног сећања* 144

Ксенија Радловић: <i>Једно могуће читање монографије о Позоришном музеју</i>	147
--	-----

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Горан Максимовић: <i>Избор из драмског дјела Милана Савића</i> <i>Драмска баштина, коло 17, књиге I–V</i>	151
Зоран Максимовић: <i>О опчињенима театром</i> <i>Мирјана Савић, 75 година Краљевачког позоришта</i>	155
Марија Воштић: <i>Михизовско доба драме</i> <i>Драма Михизовог доба: зборник радова са других Михизових сусрета (2023), уредио Владан Бајчета</i>	157
Милена Ж. Кулић: <i>Памћење као облик правде: Љубица Раваси</i> <i>Весна Крчмар, Љубица Раваси – отета од заборав</i>	161
Александар Милосављевић: <i>Потрет глумца-маратонца</i> <i>Милан Цаци Михаиловић, Маратон</i>	163
Андреј Чањи: <i>Систематична полемика</i> <i>Ненад Величковић, Одигравање приче: Политичко позориште Душана Ковачевића</i>	165

IN MEMORIAM

Младен Јагушт (1924–2025), пише Ивана Драгутиновић Маричић	180
Енвер Петровци (1934–2025), пише Раде Радовановић	172
Чедомир Петровић (1949–2025), пише Никола Јевтић	174
Дејан Матић (1963–2025), пише Горчин Стојановић	176
<i>Упутство ауторима</i>	178

Бошко Сувајић

ТЕАТРОН У ГОДИНИ ЈУБИЛЕЈА МУЗЕЈА ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ

Нови број *Театрона* појављује се у знаку и под окриљем великог јубилеја, 75 година од оснивања Музеја позоришне уметности Србије. У том знаку и под таквим окриљем, под будним оком директорке Весне Буројевић, најстарији и најзначајнији театарски часопис у нас окупио је бивше и садашње (и будуће) директоре, уреднике, кустосе, саветнике, музеологе, театрологе, заслужне за дизање и одржавање куће у којој станује позоришна уметност Србије.

Јубиларни, свечарски, пригодни текстови показују какве све драгоцености почивају у нашем трошном, малом, сведеном, али дуговеком здању. У тексту под добро одабраним насловом „Под сводовима сећања“, Драган Стевовић се осврће на репрезентативну изложбу поводом 75. годишњице Музеја позоришне уметности Србије, чији су аутори музејски саветници Мирјана Одавић и Јелица Стевановић:

„Поставку чини избор репрезентативних предмета из свих својих збирки – од рукописа, плаката, фотографија и костима, до сценографских скица, макета, биста и личних предмета значајних уметника. Овај јубилеј представља круну дугогодишњег рада и остварење визије која своје корене има још у идеји Бранислава Нушића из 1901. године. Тада је, током свог кратког управљања Народним позориштем у Београду, Нушић предложио оснивање позоришног музеја и у ту сврху наручио неколико портрета знаменитих уметника, као темељ будуће институције која ће постати реалност тек више од пола века касније. До званичног оснивања Музеја позоришне уметности Србије долази 1950. године, а у септембру 1952. године Музеј се усељава у Божићеву кућу на адреси Господар Јевремова 19, у којој

и данас делује. Током наредних деценија, музејска грађа је непрестано расла, а Музеј је израстао у централну институцију за проучавање, заштиту и презентацију српске позоришне баштине.“

Значај оснивања Музеја позоришне уметности Народне Републике Србије, као специјализованог музеја за област позоришне уметности, међу првим оваквим установама основаним у Европи, истакла је у надахнутом говору на обележавању 75 година од оснивања Музеја позоришне уметности Србије некадашња директорка Музеја, професор и театролог Ксенија Радуловић:

„Од самог почетка Музеј је деловао на два шире постављена и истовремено комплементарна плана: унутрашњем музеолошком и оном другом, окренутом ка споља, заснованом на репрезентацији грађе. То је подразумевало, најпре, прикупљање класичних музеалија и документације о позоришном животу како на историјском, тако и на савременом плану – ова комплементарност ‘дијахронијског’ и ‘синхронијског’ приступа вредност је коју треба посебно нагласити, па конципирање музејских збирки према високим стандардима музеологије, као и методолошки утемељено проучавање материјала. А паралелно с тим, Музеј је излагао грађу путем изложби и других облика презентације, чинећи је тиме видљивом и доступном јавности.“

Леп, топао, а опет свечано интонирани есеј Весне Крчмар посвећен Радомиру Путнику израста у духовни дијалог два великана позоришне уметности у свом и нашем времену. Посебно се наглашава неизмерна енергија коју је Радомир Путник улагао у уредничке послове на обликовању *Театрона* Музеја позоришне уметности Србије. Весна Крчмар истиче да је Путник критички преглед *Театрона* усмеравао на прилоге из различитих театролошких дисциплина: позориште, драму, оперску сцену, на праћење главних домаћих позоришних фестивала, Стеријиног позорја и БИТЕФ-а, на интервјуе са оперским и балетским уметницима и сл. Веома је полагао на рубрику „Прикази књига“ и дешавало се да у појединим бројевима буде по пет-шест уредникових приказа“.

Сведочећи о томе да су и промоције сваког но-

вог двоброја *Театрона* биле прави сценски догађаји, живе, спонтане, динамичне, као својеврсни наставак негдашње традиције *Позориште у сећању савременика*, Весна Крчмар свог великог духовног савременика задржава у просторима, тачније „под сводовима сећања“, личног и колективног.

Колико се и шта задржало од Путникове концепције читалац може да процени и из новог броја и прилога у њему садржаних, посебно када је реч о жељи да *Театрон* постане часопис-трибина у коме ће се суочавати, а неретко и сучељавати наша позоришна прошлост са актуелним театарским и друштвеним тренутком.

Несумњиво је да рубрика „Театрологија“ и у новом броју представља средишно поглавље нашег часописа, посредовано из интердисциплинарне перспективе. Текст „Између престола и позорнице: репрезентативни простори владара у Народном позоришту“ Јована Тарбука Народно позориште у Београду, као један од кључних културних и јавних простора у Србији, сагледава као место прожимања уметничке сцене, друштвених ритуала и државне репрезентације, симболички простор у којем се од оснивања артикулисала владарска моћ и легитимисали се национални и државни идентитети. У теоријски врло комплексном раду Маје Мрђеновић истражује се појам позоришних представа са национално-историјском тематиком и њихова веза са процесом (ре)конструисања националних идентитета, који се континуирано одвија од успона нација-држава крајем 18. и почетком 19. века. С друге стране, представи „Доктор шустер“ Душана Ковачевића приступа се са становишта музичке театрологије, осветљавањем улоге и значаја примењене музике у позоришту. Од драма Анице Савић Ребац, преко драмског опуса Борислава Пекића на сценама београдског позоришта, до текста о Андрићу на позоришним сценама, поводом 50 година од одласка нашег великог писца, из пера врских познавалаца театра, презентује се драмско упризорење класика српске књижевности у меандрима актуелних театролошких и књижевнонаучних проучавања.

С разлогом одабрана да упути последњи поздрав Путнику на страницама нашег периодика, и као не-

заобилазна библиографска одредница у изучавању дела Иве Андрића из театролошке перспективе, Весна Крчмар је присутна и у врло афирмативном приказу њене нове монографије о Љубици Раваси из пера младе и талентоване Милене Кулић (Весна Крчмар, *Љубица Раваси – отета од заборав*, Нови Сад: Матица српска, 2024).

Када је реч о приказима, које је Путник сматрао једном од најважнијих рубрика *Театрона*, издваја се приказ XVII кола реномиране едиције Музеја позоришне уметности Србије „Драмска баштина“, чији је приређивач др Александар Пејчић, који је припремио за штампу пет томова и шест драмских текстова Милана Савића (1845–1930). У приказу проф. др Горана Максимовића посебно се похваљују нови формат издања и прецизирана начела приређивања текста, са обухватном и научном издању примереном критичком апаратом.

Приказ Марије Воштић о драми Михизовог доба (*Драма Михизовог доба*: зборник радова са других Михизових сусрета (2023), уредио Владан Бајчета. Нови Сад: Матица српска; Ириг: Српска читаоница, 2024) стручно и аргументовано потврђује уредничку концепију која није усмерена само на лик и дело нашег славног (драмског) писца и есејисте, већ и на својеврсни „михизовски дух“, који је уткан у све поре нашег културног и књижевног живота.

Пишући „Портрет глумца-маратонца“ (*Милан Цаци Михаиловић: Маратон*, Народно позориште Тимочке крајине – Центар за културу „Зоран Радмиловић“, Зајечар, 2024), Александар Милосављевић истиче не само анегдотске, мемоарске и хроничарске квалитете ове изванредне монографије него и студију театарског живота престонице у дугом временском интервалу (на шта сугерише и сам наслов монографије). Цацијева књига заводљиво приповеда о урбаном духу грађанског Београда који убрзано ишчезава и неповратно нестаје пред нашим очима.

У приказима се срећу и дискретни полемички тонови, као што је то случај у занимљивом осврту на књигу Ненада Величковића *Одигравање приче: Политичко позориште Душана Ковачевића* (Београд: Фабрика књига, 2020) из пера Андреја Чањија.

Наслови „под сводовима сећања“, „памћење као облик правде“, „отет од заборав“, „принц(ип) игре“ и сл. показују колико је *Театрон*, односно Музеј позоришне уметности Србије, симболички учитан у културу сећања српске позоришне јавности. С друге стране стоји служба театру као служба уметности и (позоришном) животу. Тако се пише и приповеда о „опчињенима театром“, „поданицима представе“, „о духу театра као о духу игре“ и сл. Посебно се у некролозима истакнутим глумцима и ствараоцима (Чедомиру Петровићу, Енверу Петровићу, Дејану Матићу, Младену Јагушту) истичу те лирске, топле, интимне приче о људима које смо познавали и волели, али и о игри, театарској и музичкој, коју смо кроз њих спознавали и због које и остају да живе у сећањима пријатеља, колега и ученика.

Нови драмски текст домаћег аутора увек до одређене границе опипава било јавности и савременог друштвеног тренутка. Иако је у одличном драматуршком коментару Жељка Хубача окарактерисан као „текст који особеном поетиком, али и формом, суштински превасходно кореспондира са, у литератури познатим светом идеја Пјера Паола Пазолинија“, „Случај Пазолини“ Милоша Латиновића није пуки биографски комад, нити комад који је усмерен (само) ка историји уметности. Бавећи се на документарни начин трагичним догађајем свирепог убиства чувеног италијанског уметника, драмски писац не тежи разрешењу загонетке, мада је она зналачки усидрена у центар драмске (и филмске) радње. У суштини, текст је посвећен слепом механизму нарастања зла у човеку, порађању идеологије која не трпи никакве идеолошке, сексуалне, расне, верске, политичке нити (мета)физичке различитости у контексту настајања фашизма у Италији. Сугерише се да је „Случај Пазолини“ случај који се бесконачно понавља и варира у одређеним, врло уједначеним временским интервалима. Зло, које се пузајући буди, фашизам који дрско и наказно помаља главу, култура нетолеранције и насиља, мржња према свему што је различито, презир према образовању... Фрагментарном драматургијом, комбиновањем драмске и филмске технике, прожимањем документарно-веристичке подлоге и ствара-

лачке имажинације, раскринкава се механизам порађања зла. Текст, међутим, није обликован као тенденциозна идеолошка порука већ је представљен као убедљива театарска чињеница, која поражава

управо снагом уметничког обликовања. „Случај Пазолини“ је случај свих нас. У антрополошком смислу, случај човека као таквог.



Отварање изложбе поводом 75 година Музеја позоришне уметности Србије

Јован Тарбук

ИЗМЕЂУ ПРЕСТОЛА И ПОЗОРНИЦЕ

Репрезентативни простори владара у Народном позоришту

Сажетак: Народно позориште у Београду, као један од кључних културних и јавних простора у Србији, од самог оснивања представља место прожимања уметничке сцене, друштвених ритуала и државне репрезентације. Оно није било тек позорница намењена уметничком програму већ и симболички простор у којем су се артикулисали владарска моћ и национални и државни идентитет.

Циљ овог рада је да испита сложену везу између сцене и власти и анализира материјално наслеђе и репрезентативне просторе које су користили владари у Народном позоришту. Посебан осврт биће дат на дворски салон и ложу намењену краљевским и државним гостима, као и на хронолошки развој и трансформације ових простора. У ту сврху биће консултована визуелна и писана сведочанства која омогућавају реконструкцију њиховог изгледа и функције од краја XIX до прве половине XX века.

Кључне речи: Народно позориште у Београду, владарска репрезентација, династије Обреновић и Карађорђевић, дворска ложа, дворски салон, јавне свечаности.

Јован Тарбук
Народно позориште
у Београду
joetarbuk@gmail.com

Оригинални научни рад
Примљено: 8. 10. 2025.
Прихваћено: 6. 11. 2025.

**СЦЕНА НАЦИОНАЛНОГ МИТА – НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У БЕОГРАДУ КАО
ОГЛЕДАЛО ДРЖАВОТВОРНИХ ПРОЦЕСА И ВЛАДАРСКОГ ЛИКА СРБИЈЕ
(1868–1941)**

Период друге владавине кнеза Михаила (1860–1868) у историјској науци најчешће се оцењује као време снажног националног буђења и интен-

живног културног полета, обележено процесом модернизације друштва, јачањем политичке свести и настојањима да се културне институције обликују као носиоци националног идентитета.¹ Одлука кнеза Михаила да сагради сталну зграду Народног позоришта, коју су након његове погИБије подржали и намесници малолетног кнеза Милана Обреновића, имала је дубљи, идеолошки и културни смисао. Поред личне наклоности према институцији, овај чин представљао је средство за конструисање политичког легитимитета династије након повратка из изгнанства.² У контексту новонасталих националних држава, поистовећивање владара са народом и националним вредностима било је ефикасан инструмент за јачање власти и утврђивање династичке позиције, а културни пројекти попут Народног позоришта служили су као видљиви симболи те стратегије. Извођач радова Штајнлехнер пристао је да сазида зграду за 153.600 динара, а ову суму дао је кнез Михаило Обреновић.³

Мезимче кнеза мученика

Иако један од кључних актера у иницирању изградње Народног позоришта, кнез није дочекао његово отварање.⁴ Ипак, културно и политичко наслеђе кнеза Михаила остало је трајно уписано у историју ове институције. То је видљиво и у првим насловима на репертоару. Зграда је свечано отворена 30. октобра 1869. године представом *Посмртна слава кнеза Михаила*, апотеозе Ђорђа Малетића, у чијој завршној сцени се појављује и макета споменика кнезу Михаилу који је требало да буде постављен на Великој пијаци, руског аутора Михаила Осипови-

ча Микешина,⁵ чије решење је касније одбачено.⁶ На Микешиновом споменику је требало да буде исписано „Твоја мис’о погинути неће“, завет који је стајао и на венцу на кнежевој сахрани, као и на медаљону који је уз споменицу на Михаила узидан у темеље будућег Народног позоришта. Малетић је забележио: „Више момената у представљеном комаду учинили су у публици дубоко упечатљење, као н. пр. предаја градова, завера султаном скована и посмртна слава великог кнеза Михаила. Али момент, где се покојни кнез представља како на коњу излази из примљена града – тај моменат дубоко је потресао сва срца и истерао је сузе и оно грозничаво плескање, које занос жалости производе.“⁷

Коњанички лик кнеза постаје оличење идеје о хероју победнику, што је истовремено подупирао и свечани спев Матије Бана *Прослављање кнеза Михаила*, премијерно изведен 6. априла 1871. године на сцени Народног позоришта, поводом обележавања предаје кључева градова (Београда и других тврђава) Михаилу од турског изасланика Али Риза-паше. Светковина се одржавала сваке године на празник Цвети и поред предаје кључева обележавала је и сећање на Таковски устанак и кнеза Милоша⁸. Програм је завршаван полагањем венца на споменик кнезу на тргу и свечаном представом у Народног позоришту. Тако је Народно позориште, својим културним деловањем и сценским презентацијама, обликовало колективну представу о кнезу Михаилу и постало кључни медијум у формирању симболичког оквира будућег коњаничког споменика кнезу.

Још један иконографски приказ кнеза планиран је за свечану завесу, чија је израда поверена сликару Стевану Тодоровићу. Иако завеса није реализована, сачувана је скица под називом *Уједињено српство*

¹ О периоду друге владавине више у: Данко Леовац, *Кнез Михаило Обреновић (1823–1868)*, (Београд: Хук издаваштво), 207–392.

² Изгнанство траје 1842–1858, а у том периоду кнез је био Александар Карађорђевић.

³ *Поменик о двадесетпетогодишњици Краљевског српског народног позоришта*, (Београд, 1894), 4.

⁴ Убијен је 10. јуна 1868. (по јулијанском календару 29. маја) у атентату на Кошутњаку.

⁵ Ђорђе Малетић, *Посмртна слава кнеза Михаила М. Обреновића III. погинушег у Топчидеру 29. маја 1868*, (Београд, 1869), IV.

⁶ О макети споменика у: Мирослав Тимотијевић, „Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III“, *Наслеђе* IV (2002).

⁷ Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српског народног позоришта у Београду*, (Београд: Чупићева задужбина, 1884), 455.

⁸ Мирослав Тимотијевић, нав. дело, 45–78.

пред пантеоном прошлости – Кнез Михајло представљен вилом скупу као мецен позоришта. У средишту композиције налази се кнез Михаило Обреновић, представљен као мецена позоришта, коме вила уручује венац славе. Изнад њега лебди фигура крилате Славе, док је у позадини пантеон у којем су смештени национални хероји из средњовековне и новије историје. Испред кнеза је приказан народ у групама које симболизују различите регионалне и друштвене типове: породицу из слободне Кнежевине, као и Србе под османском влашћу представљене у положају понижења и у оковима. У другом плану се истиче народна застава као симбол борбе за слободу.⁹

У тим првим годинама након отварања Народног позоришта је носило епитет „мезимче кнеза мученика“, „мезимче мученичког кнеза“ или једноставно „мезимче кнеза Михаила“. Ови надимци такође указују на кнежеву везу са театром и имају више симболичких и културних значења. Пре свега, они наглашавају посебан однос кнеза Михаила према Народном позоришту као институцији коју је својим визионарским подухватом и покровитељством утврдио на српској културној сцени. Епитет истиче и мученичку смрт кнеза Михаила, повезујући концепт спаситеља, како су у Србији XIX века посматрани владари, са националним идентитетом Србије.¹⁰ Тај концепт нарочито је добио на снази након трагичне смрти кнеза Михаила, када је личност владара прерасла у симболичку фигуру у којој су се концентрисали државна идеологија и визија националне будућности. Ниједна друга институција у Србији нема овако непосредну и непрекидну везу са једним владарским ликом као што је то случај са Народним позориштем. Чак и када бисмо настојали да се удаљимо од његовог лика и дела, неизоставно бисмо наилазили на трајне подсетнике његовог присуства: кнез Михаило је визуелно при-



Дворски салон након реконструкције зграде 1922. године

сутан испред зграде кроз поменути еквестријални споменик вајара Енрика Пација; унутар сале, у виду рељефног медаљона Ђорђа Ђоке Јовановића изнад сцене, јединог сачуваног фрагмента из првобитног архитектонског амбијента; у фоајеу, меморијалном таблом која подсећа да зграда постоји захваљујући њему; и, најзад, у виду Пацијеве мермерне бисте која сваке вечери у фоајеу наспрам улаза „дочекује и испраћа“ публику Народног позоришта.

Јавне свечаности из тог времена познате су нам данас претежно из описа тадашње штампе, а тек споредично кроз сачуване цртеже или фотографије, а њихова улога у учвршћивању позиција и повећању популарности владара била је кључно значајна. „Успомену сваког већег народног успеха обнављало је најодушевљеније Народно позориште у својој лепој и новој згради. Поред тога дочекивало је међу први-

⁹ Дејан Медаковић, *Предлог Стеве Тодоровића за главну завесу Народног позоришта у Београду*, у: *Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968*, Београд 1968, 602–604; Мирослав Тимотијевић, „Народно позориште у Београду – храм патриотске религије“, *Наслеђе VI* (2005).

¹⁰ Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006).

ма нове свечане догађаје у земљи и целом српском народу.“¹¹

Позориште као простор јавног ритуала

Један од првих јавних догађаја везаних за Народно позориште био је полагање камена темељца за сталну зграду. Због погибије кнеза Михаила, камен темељац поставио је новоизабрани кнез Милан. Том приликом у темељ је узидана и споменица штампана на пергаменту, на којој је забележено: „Овај дом, намењен Србском народном позоришту у Београду, првом позоришту у престолници нашој, поста вољом и знатном новчаном помоћу Књаза Србског Михаила Обреновића III, који погину на шетњи од зликоваца у Кошутњаку Топчидерском 29. маја 1868. године. Темељ положи руком Књаз Србски Милан Обреновић IV, а благослови и освешта црквеним чинодејством Архиепископ Београдски и Митрополит целе Србије Михаил, месеца августа 18. дана 1868. године.“¹²

Годину дана касније уследило је свечано отварање зграде. О том догађају сведочи „стари Београђанин“: „Увече 30. октобра 1869. блистало је Народно позориште у пуној светлости. Публика је улазећи, застајала да се диви лепоти његовој. У дворску ложу, громко поздрављен, ступи кнез Милан са намесницима, праћен нарочитом депутацијом. Друге ложе заузеле министри, конзули и државни великодостојници. Пошто је управник Јован Ђорђевић изговорио поздравну реч, почела је представа.“¹³ Већ 1872. године дошло је до прве државне свечаности, у част пунолетства кнеза Милана и његовог преузимања престола. О тој прослави којој је присуствовао и млади кнез остало је забележено:

На овој свечаној представи било је пуно угледних гостију из свих српских крајева. По заповести кнеза Милана, Министар просвете изјавио је нарочиту захвалност „позоришним чиновницима и особљу за њихову одушевљену радњу на дан рођења и пуно-

летства његове Светлости Књаза Милана.“ Захвалност је објављена и преко службених „Српских новина“. Она гласи:

Управитељу Народног Позоришта.

Српско Народно Позориште својим одабраним представама много је допринело сјајности светковине, којом је прослављено ступање на владу Његове Светлости Кнеза Милана М. Обреновића IV. Свесрдно учешће позоришта у општој народној радости засведочило је одушевљену радњу Позоришне управе и чланова позоришног особља.

Стога Његова Светлост, премилостиви Господар и Кнез наш, изволео је заповедити ми, да изјавим његово високо задовољство, како вама, који сте се својски трудили, да изазовете и одржите ово примерно одушевљење у њима, тако и драматургу г. Јовану Ђорђевићу, који је у лепој алегији *Маркова сабља* дао очигледан преглед најзнатнијих догађаја из историје нашег народа.¹⁴

Маркова сабља Јована Ђорђевића, тадашњег управника Народног позоришта, са музиком капелника (диригента) ове куће Даворина Јенка, премијерно изведена 11. августа 1872. у част пунолетства новог кнеза, играна је са прекидима све до 1908. године. Десет година касније, 10. августа 1882, поново је изведена у славу рођендана Његовог величанства краља. Једна од музичких нумера у овој представи је била и потоња српска химна „Боже правде“. Сама песма имала је за циљ величање младог владара, интегришући уметност у службене и свечане политичке обреде. Неколико година касније краљ је Јенка одликовао орденом Светог Саве.¹⁵

Намесништво је у координацији са Министарством просвете поводом ступања на престо кнеза Милана издало специјалну спомен-медаљу у три варијанте – од бакра, сребра и позлате. На аверсу је приказан лик кнеза уз натпис „Милан Обреновић II, књаз србски“, док на реверсу стоји посвета „У спомен ступања на престол србски, 10. августа 1872. Србско народно позориште у Београду“. Медаља је служила

¹¹ Светислав Шумаревић, *Позориште код Срба*, (Београд: Задруга професорског друштва, 1939), 400.

¹² Аноним, „Славенске земље“, *Застава*, 1. 9. 1868, 4.

¹³ Коста Н. Христић, *Записи старог Београђанина*, (Београд: Нолит, 1989), 296.

¹⁴ Светислав Шумаревић, нав. дело, 402.

¹⁵ Аноним, „Књижевници, песници и уметници“, *Домаћица*, 1. 6. 1885, 101.

као поклон и продавала се током свечаности од 10. до 12. августа. Средства прикупљена од продаје била су намењена пензионом фонду Народног позоришта, а ради подршке глумцима и глумицама. Израда медаље поверена је Хајнриху Јаунеру, угледном бечком граверу. С обзиром на лошу продају, кнез је више пута лично откупљивао одређене количине медаља, како би их потом даривао најистакнутијим ученицима и учитељима широм земље.¹⁶

У овом периоду, један од најчешћих облика јавног хуманитарно-покровитељског деловања представљале су игранке и концерти. Под покровитељством краљице Наталије, основано је Женско друштво, удружење чији је циљ био да оспособи српске девојке из различитих друштвених слојева за рад у бројним хуманитарним и практичним делатностима. Народно позориште је више пута приређивало представе у сврху прикупљања средстава за рад овог удружења. Средином 1878. и почетком 1879. године приређене су две хуманитарне игранке.

За овим приређене су две игранке, прва у Народном позоришту 20. априла у корист београдског сиротинског завода. Приликом ове игранке, изволила су Њихова Височанства, Књаз и Књагиња, милостиво подарити 100 дук. ц.¹⁷, а Његова Светлост, Престолонаследник Књажевић Александар, 100 д. цес. Чист приход од 4710 и 1/5 динара предат је Министарству просвете, које управља тим заведењем сиротињским.

Друга игранка приређена је 13. јануара 1879. године у корист подизања школе за нејаку и сиротну децу. (...)

Женско друштво, као вазда и овом приликом, усређено је благонаклоношћу Њихових Височанстава, која су изволела послати тридесет дуката цесар-

ских за циљ игранке.¹⁸

Архитекта Александар Бугарски је још 1871. дао предлог за претварање партера позоришта у балску дворану, чиме би се повезали партер и позорница у јединствен простор за игру. На једној од седница Женског друштва управа је саопштила: „Председница јавља, да ће друштво, благодарећи заузимању Високе Покровитељке, добити позориште без накнаде за представе, а то је, да ће имати да плати само намештање патоса, декорисање и осветљење, највише 30 дук.“¹⁹ Наведено „намештање патоса“ највероватније се односило на привремену адаптацију партерског простора ради одржавања игранке, што је могло бити изведено у складу са сачуваним решењем Бугарског. У октобру 1879. планирана је још једна игранка, али овога пута поводом повратка кнежевског пара у земљу.

Председница јавља, како су се све чланице међу собом договориле, да се у част повратка Њихових Височанства у престоницу, приреди игранка. Г-ђа Миловановићка предложила је да се та игранка приреди на дан 5. Октобра, као на дан ступања у брак Њихових Височанства. До сада то решење није ушло у протокол с тога, што су све чланице желеле, да ствар остане тајна, докле год не буде потпуно закључен уговор односно позоришне зграде, и докле се не позову Њихова Височанства. Женско друштво добило је позориште под овим условима: 1., да плати накнаде за једну представу 20 дук. ц., 2., за осветљење 10 дук. ц., остале трошкове да сноси Женско друштво. Решено је да се ложе у партеру и на I. галерији продају по 60 динара, на II. галерији по 30 динара; седишта на балкону I. галерије по 6 дин., а улазнице по 3 дин. Председница са подпредседницом позвале су Њихова Височанства на игранку.²⁰

И на овој игранци су сакупљани прилози а кнегиња Наталија је донирала 600 динара. Следећи по

¹⁶ Државни архив Србије (ДАС): Мин. просвете; V 105/1877; дописи од 20. децембра 1872. и 28. августа 1874.

¹⁷ „Цесарски дукат“ је златни новац који је потицао из Аустријског царства (касније Аустроугарске) и који је био веома цењен у 19. веку и почетком 20. столећа, не само као средство плаћања већ и као вредносна резерва, поклон или накит. Назив „цесарски“ (од „цесар“ = цар) односи се на то што је дукат кован у име аустријског цара, најчешће Франца Јозефа I.

¹⁸ Аноним, „Пети редовни главни скуп и извештај управе Женског Друштва“ за 1878. г., *Домаћица*, 1. 9. 1879, 44.

¹⁹ К. М. Миловука, „Редовна седница управе Женског Друштва“ за 1880. г., *Домаћица*, 1. 1. 1881, 22.

²⁰ Аноним, „Радња Женског друштва и његових подружина“, *Домаћица*, 1. 10. 1879, 66.

висини прилога били су Ђорђе Вајферт, браћа Крсмановић и аустроугарски министар Барон Хербет са по 60 динара.²¹ Друштво је сваке године организовало бар једну игранку.

Проглашењем Милана Обреновића за краља 1882. године, Србија је формално проглашена краљевином, а химна „Боже правде“ установљена је као званична државна химна, постајући симбол монархистичке легитимности и националног идентитета. Из описа јавних свечаности које су пратиле проглашење Краљевине Србије види се да је Народно позориште тада стекло статус институције под краљевским покровитељством, чиме је потврђен њен централни положај у културном и политичком животу престонице:

Дворана је била дупком пуна народа – све што је у нашој престоници виђено, одлично знањем, знањем, умењем, имањем – све је било ту те вечери у стајаћем руву на окупу. Њихова Величанства, краљ и краљица, дошли су пред осам сати.–

При доласку дочекао је Њихова Величанства управник позоришта Милорад Шапчанин са драматургом Глишићем и редитељем представе Јовановићем. Управитељ је поздравио Величанства овим речима: ‘Ваша Величанства!

Срећни смо што нам је судбина наменила, те се налазимо на челу овога завода онда кад у њега први пут ступају први Краљ и прва Краљица Србије. Сви наши књижевници и песници, у својим патриотским списима, неговали су идеју обновљења старе српске славе и величине, а овај дом, подигнут дарезљивошћу великога претка Вашег Величанства, увек се старао да ту идеју што живље приказује српском народу. Користећи се овом свечаном приликом да изјавимо Вашим Величанствима најдубљу благодарност на дојакошњој потпори овогом дому, усуђујемо се, у највећој понизности, замолити да би Ваша Величанства благоизволела овај просветни завод и у напредак узети под своје моћно закриље, те да се развија достојно данашњем угледнијем положају наше монархије. Живели!’

На ово је Његово Величанство благоволело најљубазније одговорити:

²¹ Исто.

‘Ја сам, господине управниче, тронут вашим дочеком. И до сад сам ценио све радове на пољу лепих вештина, а у напредак ће Краљ српски настојавати, да се овом културном заводу указује потпора, коју доиста заслужује.’²²

Исте године приређена је вишедневна светковина поводом тридесетогодишњице Београдског певачког друштва. Краљица Наталија је била кума застави Удружења, док је престолонаследник Александар постао покровитељ Друштва, што је целој прослави дало изразит дворски и државотворни карактер. Први дан свечаности био је обележен парадним поворкама које су се кретале од Краљевског двора ка Саборној цркви, а затим до споменика кнезу Михаилу, где је присутне дочекао управник Позоришта пригодним говором. Други и трећи дан су били обележени у Народном позоришту свечаним концертом и балом који су окупили највише представнике Београдског друштва. „Бал је отпочет *Краљевим ором* а завршен око 4 сата после поноћи са *Устај, дико, зора је*. Њихова Величанства Краљ и Краљица благоволели су посетити и концерат и бал: на балу је деловођа у име Друштва предао Њеном Величанству Краљици једну киту природног цвећа са натписом; *Својој узвишеној куми Краљици Наталији... Београдско Певачко Друштво.*“²³

Годину дана касније, 1883, на прву годишњицу краљевине, одржана је народна светковина: „У 12 сати био је свечани пријем у двору, после подне бесплатна представа у позоришту, а увече осветљење и свечана представа у позоришту. Приликом ове прославе стављен је у краљевски грб двоглави бео орао.“²⁴ Месец дана након ове прославе Женско

²² Аноним, „Свечана представа у београдском народ. позоришту дана 24. фебр. 1882“, *Српске илустроване новине за забаву, поуку, уметност и књижевност*, бр. 17, 1882, 74.

²³ Споменица Београдског певачког друштва приликом прославе педесетогодишњице 25. маја 1903. год., (Београд: „Милош Велики“ – Штампарија Бојовића и Мићића, 1903), 56.

²⁴ Аноним, „Политичке вести“, *Застава*, 27. 2. 1883, 3; Решење за грб из 1882. године, које приказује белог двоглавог орла на црвеном штиту с краљевском круном, израдио је аустријски хералдичар Ернст Крал (Ernst Kral). Орао на грбима носи грб Кнежевине Србије – бели крст на црвеном штиту са по једним огњилом у

друштво је организовало игранку у корист Народног позоришта а краљевски дом је том приликом даровао 1000 динара.²⁵

Међутим, нису све представе у Народном позоришту протицале у знаку свечаности и државног сјаја – поједини догађаји показују да је исти простор умео да буде поприште друштвених сукоба, политичких демонстрација и исказа јавног незадовољства. Два најпознатија инцидента у историји Народног позоришта у Београду током последњих деценија XIX века десила су се у размаку од само годину дана. Други је везан за 1883. годину, када је краљица Наталија, на сугестију госпође Бреј, супруге немачког посланика у Београду, затражила од управе Народног позоришта да се што пре изведе популарна немачка оперета *Лумпаџија Вагабундус* (*Der böse Geist Lumpacivagabundus*), у домаћем преводу *Зао дух*. Док су трајале пробе, омладина, књижевници и новинари из радикалних кругова оштро су се успротивили извођењу „швапског пајацлука“, како су је називали, најављујући у штампи и усмено да ће током представе приредити демонстрације.²⁶

У страху од могућих нереда, управа позоришта је предузела изузетне мере предострожности, будући да је само годину дана раније, 1882, приликом извођења представе *Рабагас* Викторијена Сардуа, дошло до озбиљних нереда у сали. Тада су радикалске присталице, уверене да се комадом исмевају сиротиња и њено политичко опредељење, купиле унапред све улазнице за трећу галерију и партер, уносећи звиждаљке и чегрталке којима су током представе реметили извођење. Уследио је хаос: звиждуци, добацивања и бацање предмета према ложама и позорници, након чега је извођење прекинуто кад је у салу улетела жандармерија, а туча се убрзо пренела и на Трг испред зграде позоришта, претварајући позоришну премијеру у прави јавни немир. Краљицу Наталију, која је требало да присуствује премијери, на време је упозорио Милутин Гарашанин, министар сваком углу крста.

²⁵ Аноним, „Радња Женског друштва и његових подружина“, *Домаћица*, 1. 3. 1883, 4.

²⁶ Боровоје С. Стојковић, „Како се и чиме забављала наша позоришна публика кроз непун век“, *Правда*, 6. 1. 1939, 14.

унутрашњих дела, и те вечери није дошла у позориште.²⁷ Након ових инцидента представа *Рабагас* више никада није изведена на сцени Народног позоришта.

Према писању листа *Домаћица*,²⁸ сликар Стева Тодоровић је током 1885. урадио два портрета краља Милана: „Скоро је довршио два лепа портрета Његовог Величанства Краља, једно за општину, друго за Народно позориште.“²⁹ Може се претпоставити да је реч о варијацијама портрета краља Милана из 1883. године. Тодоровић је урадио више портрета чланова династије Обреновић, између осталог и портрет краљице Наталије који се данас, уз портрет краља Милана, чува у Музеју града Београда. Овај сликар није случајно изабран за аутора портрета краља Милана за Народно позориште већ је то био део шире стратегије репрезентације монархије у јавном простору.

Као дворски сликар и аутор поменутог „званичног“ портрета краља из 1883, Тодоровић је својим радом обезбеђивао визуелни континуитет и идеолошку препознатљивост краљевог лика у институцијама од националног значаја. На тај начин портрет није био само декоративни елемент већ средство политичке и културне легитимације, које је повезивало репрезентативне просторе са дворском уметничком праксом и визуелним језиком власти.³⁰

Позориште је у току 1885. спремао историјске драмске вечери са представама као што су *Смрт цара Уроша*, *Српске Цвети*, *Сеоба Срба* итд. Све декорације и костими били су нови и направљени специјално за ту прилику: „Ово је наравно скопчано са

²⁷ Милосав Јелић, „Демонстрације на представи *Рабагаса*“, *Правда*, 24. 7. 1932, 3.

²⁸ Месечник Женског друштва које је било под високом заштитом краљице Наталије. Уредник је био Милорад Шапчанин.

²⁹ Аноним, „Књижевници, песници и уметници“, *Домаћица*, 1. 6. 1885, 101.

³⁰ Н. Кусовац, М. Врбашки, В. Грујић, В. Краут, *Стеван Тодоровић: 1832–1925*, Београд – Нови Сад, 2002, 147; *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, прир. З. Симић-Миловановић, Нови Сад, 1951, 75–76; Д. Вукелић, „За успомену и ревностну службу: краљевски дарови и меморабилије Обреновића у збирци Дома Јеврема Грујића“, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе*, VI, ур. А. Марушић, А. Ранковић, (Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2020), 255–256.

великим трошковима и једва да би се могло приступити извршењу, да није племенита српска краљица Наталија, узела ту замисао под своје топло окриље, давши да се о њеном трошку и под њеним надзором израде шест скупочених костима за српске краљице и одличне госпође. Слава јој!³¹ Костиме су израдиле чланице Женског друштва. Истом приликом, краљевско покровитељство над позориштем било је посебно истакнуто и похваљено у листу *Домаћица*:

Наш владалачки дом указивао је позоришту особи-ту пажњу. Док је Његово Величанство Краљ моћном речју потпомогао владу при увећању потпоре позоришту, Њезино Височанство Краљица Наталија водила је непрекидну бригу о позоришном напретку; ред, чистота, костим, тоалета, намештај, долазак публике, гардероба глумица, долазак и учешће страних уметника итд., све је то привлачило њезину пажњу, а у њој налазило и ментора и мецену.³²

Краљица Наталија се истакла као значајан до-бротвор Народнoг позоришта. Поред даривања својих хаљина глумицама, а нарочито првакињи Милки Гргуровој, она је својим модним стилем и јавним појављивањем остављала снажан утисак на савремено друштво. Њен значајнији прилог Народном позоришту био је и комплетна збирка народних ношњи из топличког округа. У време када у Београду још није било етнографског музеја, тај фонд је представљао вредан културни допринос и изазивао широку пажњу јавности.³³ Уз ово, краљевски дом је годишње издвајао 3300 динара у корист Народнoг позоришта.³⁴ По писању Живојина Петровића, историчара и практичара нашег театра, краљица Наталија је необично волела глумачки живот:

Од 1885 године кад почињу хладнети односи између ње и краља Милана, долази врло често на претставе. Кадгод наврати позива к себи тумаче главних улога,

³¹ С. З., „Хисторијске вечери у Народном позоришту“, *Застава*, 14. 6. 1885, 3.

³² Аноним, „Уметност и вештина“, *Домаћица*, 5. 7. 1885, 136.

³³ Милан Грол, *Из позоришта предратне Србије*, (Београд: Српска књижевна задруга, 1952), 25.

³⁴ Живојин Петровић, „Тоша Јовановић под окриљем Краљице Наталије“, *Српска сцена*, 1. 7. 1943, 637–643.

разговара с њима и богато их награђује. Нарочито воли да гледа Милку Гргурову и Тошу Јовановића. Гргуровој о прослави двадесетогодишњице шаље врло нежно писамце. Долази скоро на свако гостовање. Многи глумци из Новог Сада и Загреба глуме у Београду по њеној жељи. Колико им се она одужује види се из једног писма које Марија Ружичка-Строци упућује Шапчанину 1886 године. 'Веома би ме радовало, – каже ту она – да узмогнем опет једанпут ступити пред београдску публику, те да јоште и уживам срећу, глумити пред њеним Величанством!' Та чудна краљица непрестано измишља за позорницу поклоне у оделу, књигама и скупоченој реквизити. Шапчанин ужива њену особиту милост. Он ће 15. јула 1893 на њену препоруку отићи на 'много мирније и склонитије место' постаће управник двора. (...) И он се одужује са своје стране врло ревностно. За сваки рођендан наручује јој цвећа из Беча. Кад она одлази из Београда и кад се враћа с пута, он излази на пристаниште или сам или са глумцима. За њу прерађује Пушкинову приповетку *Госпођица као сељанка* која ће се први пут играти 16. јануара 1888 године. (На рукопису стоји 'Написан је по жељи Њеног Краљевског Величанства Краљице и у њезином присуству прочитана од стране писца'). Како му она једном неочекивано јавља да ће доћи на премијеру, он на брзу руку пише писамце Тоши Јовановићу (играо се *Виљем Шекспир* од Ф. Дигеа) 'Штатисткиње. Ако немају све четири дотичне капе, онда нека их до мрака сашију од чега било, или ако то не би могло бити, нека то одсуство чешљањем онога доба забашуре.' (...) Има глумаца којима никад није доста пара и који су баш као продрте вреће. Ако нисте знали Тоша Јовановић је један од њих. (...) Задуживао се на све стране и све до смрти; и умро је дужан. (...) Не треба само да се заборави да је врло леп, и да је усто, свестан своје лепоте. Упадљиву појаву још дубље изражава његов топал, заносан глас. (...) Чак је до наших дана остао шапат глумаца да је за њим потајно и чезнула краљица Наталија. (...) На измаку 1866. године Тоша Јовановић подлегао је толиким дуговима, да му се морало, ма с које стране помоћи, или пустити га да остави позорницу. (...) У то

време Њезино Величанство Краљица јако се инте-ресовала за позориште и долазила је редовно два пута недељно. Управитељ јој том приликом саопшти невољу г. Јовановића. Она на то изјави да му за онај мах не може дати знатнију помоћ, али да ће, у току године, у две три отплате, вратити позоришној каси 750 динара и да управа слободно може, на њезин рачун, издати ту суму г. Јовановићу.³⁵

Милорад Шапчанин је безуспешно покушавао тих година да врати овај новац у позоришну касу, јер услед бројних несугласица и сукоба унутар краљевске породице ни краљ Милан, нити потоњи краљ Александар нису прихватили да преузму ту обавезу. Уместо тога, Шапчанину је доследно упућивано да се за надокнаду обрати краљици Наталији.³⁶

Из овог живописног описа јасно се уочава да је краљица Наталија била један од најискренијих и најпосвећенијих покровитеља позоришта у другој половини XIX века. Њен однос према сцени и глумцима био је више од протоколарне наклоности – имао је личну, емотивну и донекле меценску димензију. Њена пажња према Милки Гргуrowој и Тоши Јовановићу, које је даривала, подржавала и бодрила, открива дубоко разумевање за уметнички рад и људску страну глумачког позива. Наталија је позориште доживљавала као свој простор бекства и уметничког узлета, нарочито у тренуцима породичних и политичких сукоба. Својим честим доласцима, личним контактима с глумцима и материјалном подршком, показивала је живо интересовање за позоришни живот и судбину сценских уметника. Гестови попут слања писама, наручивања цветова из Беча или лично финансираних позајмица, указују да је краљица, и у периоду удаљености од двора, наставила да гради сопствени облик дворске културе унутар позоришта.

У славу имендана краљице Наталије управа позоришта је 25. августа 1885. приредила „нарочиту бесплатну и свечану представу на коју беху позвани: ђаци основних сеоских школа с њиховим учитељима,

сељани и сељанке из околине београдске“³⁷ Како наводи новосадски лист *Позориште*, ово је била прва представа „што се давала само сеоском свету“:

Цела позоришна дворана беше се претворила у врло ретку слику. Свака лежа, пуна сеоских жена и девојака у њиховом сликовитом оделу, изгледала је као голема кита лепо сложеног пољског цвећа. (...) Пред почетак другога дела Њено Височанство Краљица удостојила је ову представу својом високом походом. Чим је Њено Величанство ступило у ложу, одмах се захорило у три маха громовито „Живела“ из свих грла ове сеоске публике, која стојећи дочека своју високу владатељку.³⁸

У следећем броју *Позоришта* сазнајемо појединости о рецепцији читавог догађаја из угла страних посетилаца који су имали прилике да присуствују представи:

Вредно је да споменемо још и ово: На представи су била два Француза – обојица професори, што ради свога проучавања путују по овим крајевима. Дознали смо с поуздане стране, да су ти људи били, тако рећи, очарани овом представом и свечаношћу. Пре свега они су се изненадили кад су видели, да је српски сељак еманципован више него и који сељак у свету. (...) Највише су се пак изненадили, кад су, после војне музике, која је још једном отсвирала химну па отишла, сеоски момци потегли иза појаса своје фрулице, па наставили свирати, а сав остали сеоски народ играти – чак до пред вече. (...) Народ се, као што рекосмо, веселио, играо пред позориштем до шест сахата пред вече, најпре уз војну музику, а после уз своју народну фрулицу. (...) Из свега тога можемо извести, да управа нашег народног позоришта тежи показати сваком приликом: да наше народно позориште није само по имену *народно*, него и у самој ствари..³⁹

Краљ Милан је 1. фебруара 1887. присуствовао свечаној прослави поводом стоте годишњице смрти Руђера Бошковића, након које је изведена представа

³⁵ Исто.

³⁶ Исто.

³⁷ Г, „Сељани у позоришту“, *Позориште (Нови Сад)*, 31. 8. 1885, 4.

³⁸ Исто.

³⁹ Г, „Сељани у позоришту“, *Позориште (Нови Сад)*, 30. 9. 1885, 4.

Један час из живота једног астронома Жана Мирвала. Краљу су том приликом друштво правили министри, државни саветници и чланови Касационог суда.⁴⁰ Ипак, прави спектакл уследио је двадесет дана касније, 21. фебруара, када је премијерно изведена нова драма *Немања*. „Наше Народно позориште, од када постоји, није имало свечаније представе. Последњих је дана Немања био свуда на дневном реду. Београд поред Немање беше заборавио и на политику а то је велика реткост.“⁴¹ Свему је претходила велика мистерија у вези са ауторством комада. У јавности су се појављивале различите спекулације, па су се као могући писци помињали Милорад Шапчанин, Чедомиљ Чедо Мијатовић, Милан Јовановић (Морски, прим. Ј. Т.), Јован Ђорђевић, па чак и сам краљ. Позоришна управа је, уочи премијере, набавила нов декор, костиме и сценско оружје, због чега су цене улазница биле повећане, што је додатно подстакло интересовање публике. На дан представе владала је права сензација – карте су биле распродате, а највећа потражња владала је за ложама; из унутрашњости Србије чак су слате депеше са молбама да се обезбеде улазнице.

Дође и толико очекивани 21. фебруар. Позориште лепо искићено заставама и сјајно осветљено, а свет се жури да што пре уђе. Успут се свако пита: да ли ће се писац јавити? Лепо беше видети позоришну дворану. Све пуно и отмено. По ложама, на балконима па и у партеру: најодабранији свет српске престонице. (...) Кад се подиже завеса публика бурним аплаузом поздравља комад. Започе, али тек што Пехарник и Штитиноша почеше да разговарају, појавише се у дворској ложи краљ и краљица. Кад је краљ ушао у позориште рекао је Шапчанину: Дошао сам да видим драму коју сам ја написао.⁴²

Публика је поздравила краљевски пар, док је оркестар извео државну химну коју су сви присутни слушали стојећи. Посебно одушевљење изазвали су раскошни костими и сценографија, које је, према цртежима Владислава Тителбаха, израдио Доменико Д’

Андреа. „Сврши се представа али се публика не разилази. Краљ, краљица и цела публика стоји и само плескају и вичу ‘Писац! Писац!’“⁴³ На крају је изашао Милорад Шапчанин са Милошем Цветићем и открио да је Цветић писац комада.

У току 1888. године краљ Милан се формално развео од краљице Наталије, а пошто је неочекивано абдицирао 1889, за новог српског владара проглашен је његов дванаестогодишњи син Александар, уз успостављање Намесништва које је требало да управља државом до његовог пунолетства. Шест месеци након ступања на престо, краљ Александар је прославио свој тринаести рођендан. Тим поводом у Народном позоришту приређена је свечана представа, а избор је, као и раније, пао на драму *Маркова сабља*.⁴⁴ Избор овог комада, који велича јуначке и патриотске идеале, био је већ опробано средство са јасном симболичком димензијом – представљао је настојање да се младом владару, као и његовом оцу пре њега, већ у најранијем узрасту припише улога наследника националне традиције и заштитника државних вредности.

Краљ Александар је у току живота редовно одлазио у позориште, што у својој књизи потврђује и Албер Мале, француски историчар који је краљу предавао дипломатску историју.⁴⁵ О краљевој заинтересованости за позоришни живот сведочи и податак да је одмах по именовању 1889. инсистирао да његови намесници и министри закупе ложе у Народном позоришту за целу сезону, што су они и учинили.⁴⁶ Следеће године Београдско певачко друштво је приредило концерт у Народном позоришту, а присуствовали су му „Њ.В. краљ и бивши краљ“⁴⁷. Милан, како га

⁴³ Исто.

⁴⁴ Аноним, „Дан рођења Њ.В. Краља Александра“, *Мале новине*, 3. 8. 1889, 1. О представи видети у: Ј. С. Перић, *Пригодна драма у српској књижевности XVIII и XIX века*, докторска дисертација (Универзитет у Београду: Филолошки факултет, Београд, 2018), 57–67.

⁴⁵ Албер Мале, *Дневник са српског двора 1892–1894*, (Београд: Слио, 1999), 136.

⁴⁶ Аноним, „Краљ и позориште“, *Мале новине*, 8. 3. 1899, 1.

⁴⁷ Аноним, „Са концерта“, *Мале новине*, 25. 6. 1890, 1.

⁴⁰ Аноним, „Руђер Бошковић“, *Застава*, 8. 2. 1887, 4.

⁴¹ Аноним, „Позориште и уметност“, *Стражилово*, 5. 3. 1887, 15.

⁴² Исто.

називају бивши краљ, изјавио је да је његова једина улога сада – улога краља оца који треба да надгледа васпитање свога сина краља Александра.⁴⁸ Други концерт, планиран за сутрадан, није одржан „јер је управитељ позоришта г. Шапчанин отпутовао јуче ујутру, не оставивши улазнице (!)“.⁴⁹

Тоша Јовановић је 17. фебруара 1890. године свечано обележио четврт века уметничког рада, насловном улогом у комаду *Гроф Пракс А. Мејака*:

Краљица Наталија му честита на француском језику. 'Срећна сам, – пише му она – што сам у Београду у то време, када славите вашу двадесетпетогодишњицу и што могу одавде да вам пошаљем своје најискреније честитање. Ја се јако, јако радујем, што вам могу изјавити, да се дивим вашем таленту. – Надајући се, да ће наше позориште бити срећно, да вам се дивим још много и много година, молим вас, да примите моје честитке и жеље као и моје најдубље поштовање'. На претставу је дошао и Краљ Александар, без мајке. Можда је млади краљ, у име своје матере, исплатио доцније Шапчанину дуг, којим би коначно била измирена краљевска обавеза према несрећном глумцу. Ако опет Краљица Наталија, из извесних разлога, није стигла да испуни обећања ни преко сина, Шапчанин је свакако нашао могућности да попуни позоришну касу као управник двора од 15 јула 1893 до 14 фебруара 1895 године. Јовановић то ни на који начин није могао учинити сам.⁵⁰

Краљица Наталија је, услед политичких и династичких сукоба, 1. јуна 1891. у пратњи жандармерије протерана из Србије. Наредне године двор је настојао да културним манифестацијама обнови унутрашњи мир и представи слику стабилности династије. Јован Ђорђевић је 1892. обележио педесетогодишњицу књижевног рада. Свечаност је одржана у Народном позоришту, где је, сасвим прикладно, изведена драма *Маркова сабља*. Како бележи „Застава“, прослави су присуствовали краљ Александар и намесници, као и

⁴⁸ Аноним, „Службена изјава“, *Мале новине*, 25. 6. 1890, 1.

⁴⁹ Аноним, „Није било концерта“, *Мале новине*, 25. 6. 1890, 1.

⁵⁰ Живојин Петровић, нав. дело, 643. Према истом извору, Јовановић ће ту улогу играти и 17. новембра 1892; то му је последња улога јер се више не диже из постеље, умире 5. фебруара 1893.



Дворска ложа након реконструкције зграде 1922. године

„сва београдска интелигенција са најодабранијом кинтом грађанства“. На крају свечаности краљ је Ђорђевићу уручио Орден Светог Саве II реда, као признање за његов допринос развоју српске књижевности и позоришта.⁵¹

Сцена државотворних процеса

У периоду владавине династије Обреновић зграда Народног позоришта у Београду била је дуго времена једина позоришна зграда у престоници, а захваљујући свечаној сали са око 1000 места (са стајањем),⁵² постаје центар свих већих јавних свечаности и државних прослава које током XIX века заузимају значајно место у оквиру владарске пропаганде. Поред јавних свечаности, у згради Народног позоришта десило се и више значајних скупштинских заседања, међу којима се издвајају:

⁵¹ Аноним, „Јован Ђорђевић српски књижевник“, *Застава*, 17. 3. 1892, 5.

⁵² Светислав Шумаревић, нав. дело, 375.

1. Седница одржана 1877. године, када се одлучивало о миру са Османским царством.⁵³ Велика тродневна Народна скупштина заседала је у згради Народног позоришта у Београду. Отворио ју је кнез 16. фебруара 1877. године, обративши се посланицима говором примереним околностима, као и задатку који је пред Скупштину постављен, а који је додатно прецизиран и наглашен у посебном указу.⁵⁴

2. Заседање Велике Уставотворне скупштине из 1888. године⁵⁵. Забележено је да је 22. децембра 1888. (3. јануара 1889. по новом календару) Велика народна скупштина прогласила Устав, а да га је краљ Милан истог дана свечано потврдио пред посланицима, у оквиру престоне беседе којом је закључио скупштину. Он напомиње и да је атмосфера била „доста узбудљива, театрална“, те да је краљ у салу повео и сина Александра како би га истакао пред народом и скупштином.⁵⁶ Несумњиво је да су и краљ и Влада сматрали да Европу треба што боље обавестити о напретку који је постигнут усвајањем новог, напредног устава. На позив српске владе дошао је у Београд дописник *Тajмсa* (*Times*) Бринзли Ричардс (Brinsley Richards) да би, из ложе у позоришту, пратио рад Скупштине и, како се понадала српска влада, обавештавао британску јавност придајући велики публицитет скупштинском раду.⁵⁷

Феликс Каниц у једном од својих описа Народног позоришта сведочи о постојању меморијалне табле у фоајеу која је подсећала на овај догађај: „Једна спомен-плоча десно од главног улаза подсећа да је 3. јануара 1889. на свечаном ванредном заседању Скупштине одржаном у Народном позоришту краљ

Милан својим потписом потврдио онај 'радикални устав' на који се и краљ Александар био закleo, али га је 1894. ставио ван снаге."⁵⁸

3. Свечана скупштина одржана у јуну 1893. године, поводом полагања заклетве на Устав краља Александра Обреновића, након његовог ступања на престо као пунолетног владара услед априлског преврата исте године. Овај чин представљао је формални почетак његове самосталне владавине.⁵⁹

Врло детаљан и готово сценски опис једног од најрепрезентативнијих државних догађаја краја XIX века налазимо у листу „Застава“ од 8. јуна 1893. године. У репортажи која прати сваки детаљ, од доласка посланика и звука топовских почаста до најфинијих украса и симболичких гестова, открива се колико је пажње било посвећено визуелном и церемонијалном уобличавању краљевског присуства:

Ово свечано отварање народне скупштине било је у дворници српског краљевског народног позоришта. (...)

У 10 и по сахата пре подне почели су долазити народни посланици и публика која је добила нарочите улазнице за ову свечаност, те заузимати своја места у позоришној дворници.

Позоришна дворница беше свечано украшена и искићена. У зачељу су намештена три жбуна тропскога биља, један на средини а два у угловима. Напред, ближе седиштима у партеру, намештен је краљев престо и трибина украшена позлатом и грбом Краљевине Србије. Лево од трибине беше сто за господина митрополита и два свештеника, који су у пуном орнату дочекали Његово Величанство краља. Осим великог лустера и канделабара што светле гасом, дворница је била осветљена још једним великим лустером са свећама и канделабрима с десна и с лева. Под је био застрт великим пиротским ћилимом који се спуштао преко целе рампе до пода у партеру. Одмах пред рампом у партеру намештени су велики столови за секретаре и стенографе скупштинске.

⁵³ Раша Милошевић, *Тимочка буна 1883. године*, (Београд: Штампарија Драг. Грегорића, 1923), 128.

⁵⁴ Живан Живановић, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*. Књ. 1, (Београд: Издавачка књижевна Гец Кона, 1923), хх.

⁵⁵ Светислав Шумаревић, нав. дело, 402.

⁵⁶ Живан Живановић, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*. Књ. 2, (Београд: Издавачка књижевна Гец Кона, 1924), 393.

⁵⁷ Љубодраг П. Ристић, *Србија у британској политици (1889–1903)*, (Београд: Балканолошки институт САНУ, 2014), 47.

⁵⁸ Феликс Каниц, *Србија: земља и становништво*, (Београд: Српска књижевна задруга, 1987), 99.

⁵⁹ Раша Милошевић, нав. дело, 128.

Кроз прву ложу с десна (до позорнице) био је спремљен улазак за Његово Величанство краља с двокрилним вратима, украшеним грбовима Краљевине Србије на оба крила.

На средини балкона на првој галерији, према краљевој трибини, намештена је слика Његова Величанства краља Александра I у лепо украшеном оквиру, а на средини балкона на другој галерији истакнута је велика застава.

Велики позоришни ходник (пред уласком у дворницу) био је завешен лево и десно, по својој ширини зида, великим завесама, украшеним везеним грбовима Краљевине Србије.

У партеру за стајање намештена су три стола, с писаћим прибором, за новинаре и дописнике наше и иностране. (...)

Његово Величанство краљ дошао је тачно у 11 сахата, с господином председником министарства др-ом Докићем, ађутантом потпуковником Ћирићем и осталом својом свитом. Чим се појавио, захорило се у дворници громогласно: „Живео!“ Око краља беху окупљени сви господа министри, председник и часници Народне скупштине, председник и чланови Државног савета.

Његово Величанство краљ поче одмах беседити престону беседу. Готово сваку реченицу поздрављали су народни посланици и публика бурним и одушевљеним клицањем: „Живео!“ После беседе настало је полагање заклетве. (...)

За све ово време пуцали су топови с тврђаве београдске.⁶⁰

Овај догађај забележио је и Владислав Тителбах, сценограф Народног позоришта, путем цртежа који је према Тителбаховој скици начинио М. Жерарден (M. Gérardin); објављен је у француском листу *Le Monde illustré* 1. јула 1893. под насловом „Србија – Отварање нове Скупштине и полагање заклетве краља Александра I (16. јун)“.⁶¹

⁶⁰ С. Н., „Из Србије“, *Застава*, 8. 6. 1893, 1–2.

⁶¹ „Serbie – Ouverture de la nouvelle Skoupchina et prestation de serment du roi Alexandre Ier (16 juin)“, *Le Monde illustré*, 1 Juillet 1893.

Јавне свечаности као израз обнове владарског легитимитета

Поменути седница Скупштине из 1893. представљала је тек формалну потврду пролећних политичких догађаја, када је краљ Александар државним ударом од 1. априла распустио Намесништво и преузео пуну власт. Овај својеврсни државни удар је из сенке организовао његов отац Милан.⁶² Хапшења која су уследила обухватила су и Пају Денића, либералног управника престонице. Краљ је у међувремену већ именовао његовог наследника, док је Денић неко време остао недоступан властима. На крају је пронађен у Народном позоришту, где му је, током представе, у ложи пришао жандар и обавестио га да га управник престонице позива у своју канцеларију. Изненађени Денић му је одговорио: „Та ја сам управник... Јеси ли ти полудео?“ На то је жандар мирно узвратио: „Молим, господине, нисам. Знам да сте ви управник, али у вашој канцеларији сада седи један други – и он ме је послао да вас зовнем.“⁶³

Прославе краљевог пунолетства трајале су више дана, а 3. априла, код споменика кнезу Михаилу организовано је свечано народно окупљање, које је попримило карактер јавног славља. Уз пратњу војне музике, која је свирала до касних вечерњих часова, свечаности су настављене у Народном позоришту, где је изведен комад *Милош Обреновић*. Краља је одушевљено дочекао многобројни народ, који је испунио свечано осветљене и декорисане улице. Уочи представе, позоришни певачки хор, костимиран у духу епохе Таковског устанка, извео је народну химну када је краљ улазио у дворску ложу, што је изазвало бурне овације публике.⁶⁴

Чињеница да је одмах након државног удара у Народном позоришту одржана свечана представа у част новог краља најбоље говори о начину на који је

⁶² Више у: Ж. Живановић, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, књ. III, Београд, 1924, 195; С. Рајић, *Александар Обреновић, владар на прелазу векова – сукобљени светови*, (Београд: Српска књижевна задруга, 2011), 74–87.

⁶³ Аноним, „Догађаји у Србији“, *Застава*, 9. 4. 1893, 2.

⁶⁴ S. Vr., „1 (14) april 1893. godine“, *Beogradske novine* бр. 99, 14. 4. 1918, 3.

ова институција у позним деценијама XIX века функционисала као инструмент државне репрезентације. Исте године управник Народног позоришта др Никола Петровић отпутовао је у Беч како би проучио организацију и функционисање Бечког дворског позоришта, са циљем да у техничком смислу реформише нашу позорницу.⁶⁵ Нова управа престонице донела је решење о одобравању годишње новчане помоћи Народног позоришту, при чему се висина давања утврђивала сваке године приликом разматрања буџета.⁶⁶ Ове мере представљале су јасан подстицај развоју културе и позоришног живота у престоници, али су уједно биле и својеврсно признање за подршку Народног позоришта младом краљу.

Александрово превремено преузимање власти условило је интензивирање процеса изградње и јачања култа родоначелника династије, који је све израженије постајао интегрални део званичне репрезентативне културе.⁶⁷ У оквиру тог култа, посебно место поново је заузимала фигура кнеза Михаила, чија је представа као моћног и далековидог владара служила као средство симболичког преношења атрибута снаге и легитимитета на малолетног краља Александра. Наредне 1894, поводом обележавања двадесет и пет година Краљевског српског народног позоришта, свечаности је присуствовао и краљ. О том догађају писани извори наводе:

У вече је пре преставе врло лепо изведено величање кнеза Михаила. Око погрсја искупили се сви глумци, гости и наши, и громко поздравили Његово Величанство Краља Александра. У подножје кнежева погрсја положила је управа велики венац; би прочитан пролог у славу кнежеву, који је био сувише кратак и сувише обичан за такву прилику, а

певачи опет отпеваше кнежеву химну.⁶⁸ (*Праг је ово милог Српства*, прим. Ј.Т.)

Повезивање новог владара са његовим претходницима било је наглашено и визуелним истицањем у простору двора. У чекаоници Старог двора, која је представљала централни репрезентативни простор резиденције, биле су изложене бисте кнеза Милоша и кнеза Михаила, као и њихови портрети.⁶⁹ На тај начин је легитимисана династичка власт њиховог наследника, краља Александра Обреновића. У Сали за министарске седнице налазио се намештај из времена кнеза Михаила – осам столица од резбареног дрвета, пресвучених кожом – којима се такође симболички наглашавао континуитет и трајање династије.⁷⁰ Још једно у низу поређења краља Александра са кнезом Михаилом уочљиво је и на портрету који је насликао Марко Мурат 1895. године. У позадини иза краљевог лика налази се Пацијева биста кнеза Михаила, која се у време настанка слике налазила у двору, а данас је смештена у фоајеу Народног позоришта.

Краљица Наталија Обреновић је, после четири године, на захтев свог сина поново дошла у Београд 28. априла/10. маја 1895. године. Приређен јој је величанствен дочек. Од станице до двора пролазила је кроз тријумфалне капије и шпалире чиновника, грађанства и ђака. Славље је трајало неколико дана. Што свечанији дочек требало је да представља одређену надокнаду за протеривање у мају 1891. године. Улице су биле препуне света, приређиване су бакладе, народне игре на Топчидеру, осветљавање Калемегдана, а у позоришту је приказивана пригодна представа *Задужбина* Милорада Шапчанина.⁷¹ Два

⁶⁸ Аноним, „Прослава Двадесет пете године рада и живота К. Народног позоришта“, *Дело: лист за науку, књижевност и друштвени живот* (1894), 482.

⁶⁹ *Пописи имовине династије Обреновића*, прир. Р. Љушић, (Чачак: Историјски архив, 2023), 228.

⁷⁰ *Пописи имовине династије Обреновића*, 231–232; Вук Даутовић, „Мобилијар Обреновића из београдског Старог конака у манастиру Раковица“, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе V*, ур. А. Марушић, А. Ранковић, Горњи Милановац 2017, 107–135.

⁷¹ Љубодраг П. Ристић, нав. дело, 183; Аноним, „Свечана представа“, *Застава*, 2. 5. 1895, 2. У појединим изворима представа се по-

⁶⁵ Аноним, „Реформа у Краљ. срп. позоришту у Београду“, *Застава*, 10. 10. 1893, 3.

⁶⁶ Аноним, „Ванредни састанак 12. Маја 1895. год“, *Београдске општинске новине*, 28. 5. 1895, 2.

⁶⁷ Мирослав Тимотијевић, *Таковски устанак – српске Цвети*, (Београд, Историјски музеј Србије; Филозофски факултет, 2012), 309; такође види: Игор Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда – споменик кнезу Милошу у Неготину* (Београд: Филозофски факултет) 2006, 146–148.

дана касније, 30. априла, управник др Никола Петровић пренео је глумцима захвалницу краљице Наталије поводом овог догађаја:

Њено Величанство Краљица Наталија благоволеа је после синоћње представе наредити ми, да изјавим Њену захвалност целога глумачком особљу Краљ. Српског Народног позоришта на лепој игри и пажњи коју су показали наспрам Ње и овом приликом.⁷²

Званична посета кнеза Николе I Петровића Његоша Београду 1896. године представљала је још једну у низу вишедневних јавних свечаности на којима је млади краљ Александар требало да потврди свој државнички углед и позицију. Први дан његовог боравка у српској престоници обележиле су свечаности које су, поред церемонијалног карактера, имале и изразиту симболичку димензију, потврђујући блискост и политичко савезништво између два владарска дома. Посебно место у том свечаном програму заузело је вече у Народном позоришту, што потврђује и запис савременика:

После тога су се оба владара повратила у двор, а одатле су уз препуне света и дивно осветљене улице, отишли заједно са краљицом и својим свитама у позориште, где је била свечана престава. Позориште је било прекрасно осветљено и препуно најодабранијег света домаћег и страног. У дворској ложи седео је у среди кнез, десно од њега краљица Наталија, а лево краљ. До њих по ложама седела је њихова свита, па редом ађутанти, министри, генерали и т.д.

Гостима и господару Црне Горе особито се допао онај један чин из *Душана Силног*, што је давао тог вечера. Нарочито не могу довољно да нахвале богато украшену и доста верну оном времену сјајну историјску гардеробу. Добро се допала и оперета *Суђаје*, но сви држе да је то био врло рђав избор с обзиром на оперетину садржину из које излази: да човек мора пропасти ако му је суђено, па ма шта он радио да се од тога спасе. Такав фатализам и песи-

миње и под називом *Задужбина кнеза Лазара*.

⁷² Музеј позоришне уметности (МПУС), инв. бр. АД 8-2, 9788-45.

мизам, поред свих лепих мелодија и певања, могао је на дан првог састанка оба српска владара, сасвим изостати.⁷³

Те вечери даване су две представе, од којих је „прва била за свакога, а друга само за позване“.⁷⁴

Још један пример поређења личности владара Александра и Михаила уочавамо на прослави тридесетогодишњице Народног позоришта 1899, када је програм отворен увертиром Даворина Јенка под називом *Александар*, након чега је уследила декламација у славу кнеза Михаила, аутора Драгомира Брзак.⁷⁵ Венчање краља Александра са Драгом Машин било је 23. јула 1900. године. Након црквеног венчања у један сат по подне у двору је био „интиман доручак“, а у четири сата по подне „беше у позоришту свечана представа на коју је дошао за кратко време и краљ са краљицом.“⁷⁶ У *Позоришном листу* из децембра 1901. године забележен је занимљив и значајан догађај који сведочи о континуитету неопсредног односа између краљевског двора и позоришних уметника. Тада је делегација од четрнаест глумаца била примљена на аудијенцији код краљевског пара, где су Њиховим величанствима изнели молбу за побољшање глумачког положаја. Том приликом су краљу и краљици уручили позоришни албум као знак захвалности и поштовања, док су, с друге стране, „Њихова Величанства удостојила и поједине од њих својом милошћу“.⁷⁷

Тадашњи управник позоришта Бранислав Нушић (на тој дужности од 1900. до 1902), наручио је од вајара Петра Убавкића бисту краља Александра намењену декорацији позоришног фоајеа. Модел краљевог попрсја Убавкић је већ урадио 1895. године, тако да је 1901. изливено у Бечу и исте године постављено

⁷³ С. М. Д., „Кнез Никола у Београду“, *Застава*, 19. 6. 1896, 1.

⁷⁴ Аноним, „Политички преглед – Србија“, *Застава*, 14. 6. 1896, 2.

⁷⁵ Аноним, „Народно позориште“, *Звезда*, бр. 95, 4. 11. 1899, 8.

⁷⁶ Аноним, „Венчање краља Александра 24. јул“, *Застава*, 26. 7. 1900, 3.

⁷⁷ Аноним, „Били у аудијенцији“, *Позоришни лист*, бр. 59, 2. 12. 1901, 452.

у фоаје.⁷⁸ Ово је био визуелни симбол владарског присуства у простору позоришта и последњи трзај настојања да се владарев легитимитет оснажи кроз неговање култа кнеза Михаила. Попрсје краља Александра је красило зграду свега две године. Уклоњено је након Мајског преврата, изведеног у ноћи између 28–29. маја (10–11. јуна по новом календару) 1903. године, једног од најдраматичнијих догађаја у модерној српској историји.⁷⁹ У организованом војном пучу, предвођеном групом официра познатих као црно-рукци, убијени су краљ Александар Обреновић, који је у том тренутку имао 26 година, и краљица Драга, чиме је окончана династија Обреновић која је са прекидима владала Србијом 72 године.

Случајно или намерно краљевски пар је убијен на исти дан када и кнез Михаило 35 година раније – владар чије је тековине настојао да баштини и настави. Драматичност догађаја, праћена насилним убиством последњих Обреновића унутар дворских одаја, оставила је снажан утисак на савременике и постала предмет бројних спекулација, записа и анализа. У мноштву сведочења у овом контексту занимљива је прича београдског адвоката Аце Новаковића из 1911. године, који, описујући различите идеје завереника, наводи и план једног од њих „да их убију у позоришту за време представе, и то тако да пуцају на њих из пушке из ложе која се налази насупрот краљевој ложи“⁸⁰

Краљица Драга је поклањала посебну пажњу Народном позоришту, а блиско је сарађивала и са Браниславом Нушићем, који је на место управника постављен убрзо након веридбе краљевског пара 1900. године. Сем тога, Нушић је био и главни аранжер представа приређиваних у династичкој вили у Смедереву, где су краљ Александар и краљица Драга најрадије проводили дане одмора.⁸¹ Свечане

представе одржаване су у част рођендана краљевског пара. Тако је, 2. августа 1901, поводом краљевог рођендана, београдско Народно позориште извело у Смедереву Оберњикову представу *Ђурађ Бранковић*⁸² у режији Љубе Станојевића. У част краљичиног рођендана, 11/23. септембра, у београдском Народном позоришту је 1902. изведена драма *Царица Милица* Димитрија Дукића.⁸³ Избор овог комада није био случајан. Позивање на идеалног средњовековног узора – кнегињу Милицу – краљици Драги је служило за грађење имица прве краљице Српкиње на престолу после косовског удеса. Сем тога, познато је да је Владислав Тителбах, на основу представа са средњовековних фресака, за краљицу Драгу дизајнирао чувену владарску одежду у којој се појављивала на јавним свечаностима. Овакав вид аристократског дрес-кода, заснован на подражавању средњовековних узора, представља опште место у систему владарске репрезентације на европским дворовима у другој половини XIX и почетком XX века.⁸⁴

У краткој белешци објављеној у *Позоришном листу* од 8. новембра 1901. године, под насловом „Висока посета“, забележено је: „Њ. В. Краљ и Њ. В. Краљица удостојили су представу *Библиотекара* својом високом посетом.“⁸⁵ Пар објава из *Малих новина* из 1902. спомиње присуство краљевског пара на два концерта. Једна најављује долазак краља и краљице на концерт на којем ће певати Коста Траван.⁸⁶ Друга из маја исте године спомиње да су краљ и краљица посетили концерт Београдског певачког друштва.⁸⁷ У попису њених личних ствари, сачињеном након

нике, 2009), 150.

⁸² Снежана Цветковић, *Уметност и дворска култура у Србији 1872–1903*, (Београд: Центар за визуелну културу Балкана; Смедерев: Народни музеј, 2020), 295.

⁸³ Исто, 131.

⁸⁴ Опширније у: Дејан Вукелић, „Изгубљени модни артефакти краљице Драге Обреновић: између аукцијске продаје и каснијих сценско-телевизијских евокација“, *Зборник Музеја примењене уметности*, н. с. 16 (2020), 28–37. пос. 29.

⁸⁵ Аноним, „Висока посета“, *Позоришни лист*, бр. 40, 8. 11. 1901, 313.

⁸⁶ Аноним, „Посетиће концерат“, *Мале новине*, 2. 1. 1902, 3.

⁸⁷ Аноним, „Београдске вести“, *Мале новине*, 21. 5. 1902, 3.

⁷⁸ Мирослав Тимотијевић, „Народно позориште у Београду – храм патриотске религије“, *Наслеђе* VI (2005): 29.

⁷⁹ О Мајском преврату најпотпуније у: Драгиша Васић, *Девесто трећа (Мајски преврат): прилози за историју Србије од 8. јула 1900. до 17. јануара 1907*, Београд 1925; види такође у: С. Рајић, нав. дело, 430–452

⁸⁰ Аноним, „Споменица Аце Новаковића“, *Застава*, 25. 8. 1911, 2.

⁸¹ Ана Столић, *Краљица Драга Обреновић*, (Београд: Завод за уцбе-

Мајског преврата, забележен је предмет означен као *чипкана крагна за позориште*, што такође сведочи о њеном присуству позоришним представама⁸⁸.

Преврат није значио само насилну смену владара већ и дубоку политичку трансформацију: на српски престо доведена је династија Карађорђевић, што је означило почетак новог политичког курса усмереног ка јачању парламентаризма и продубљивању веза са Русијом.

Институционално јачање националног мита

Народна скупштина је средином јуна 1903. године за краља изабрала Петра I Карађорђевића, а за овај догађај је, у складу са уобичајеном праксом, припремљена и свечана позоришна представа. „Овој је присуствовао и краљ и сви они, који су могли доћи до улазнице, јер су за ову представу даване нарочите улазнице. Краљ је при доласку и одласку бурно поздрављен.“⁸⁹ У оквиру програма те вечери изведена је уз неколико алегорија о Карађорђу и нумера *Румунске игре* коју је компоновала кнегиња Персида Карађорђевић, мајка краља Петра.

Одмах по доласку краља Петра на престо 1903. године, основан је деџи одбор за помоћ настрадалим у старој Србији и Македонији, чији је председник био кнез Павле Карађорђевић – једини син кнеза Арсена Карађорђевића, рођеног брата краља Петра I. Организацију овог хуманитарног догађаја предводили су Бранислав Нушић и професор Драгутин Дероко. Посебну симболику читавом подухвату давала је чињеница да су сви учесници били деца – ученици београдских основних школа – чиме је акценат стављен на заједништво и солидарност. По жељи краља Петра I, сва деца су наступала у националним костимима, што је догађају обезбедило не само добротворни већ и снажно репрезентативни и патриотски карактер. „Свечаном концерту у Народном позоришту присуствовао је са целом краљевском породицом краљ Петар. Кад је завеса дигнута, појавио се принц

Павле у дивном костиму Шумадијског детета. Он је поздравио присутне, захваливши се на прилозима. Публика је бурно поздравила младога принца који је први пут изашао јавно пред народ.“⁹⁰ У представи су учествовали Гита и Бане Нушић, деца Бранислава Нушића, као и Пава Пашић, ћерка Николе Пашића, заједно са још неколицином деце угледних личности престоничког друштва тога доба. Поред рецитација и песама, изведена је и алегоријска представа под насловом *Уједињење*.

Почетком 1904, поводом стогодишњице Првог српског устанка, на свечаној представи је присуствовао краљ, и овог пута са целом породицом.⁹¹ Исти облик династичке репрезентације запажамо и на свечаној дневној представи поводом годишњице избора Петра I за краља Србије, којој је такође присуствовао са члановима породице.⁹² Такви јавни наступи краљевске породице у позоришту представљали су важан вид афирмације новог владарског легитимитета и настојање да се у јавном простору изгради слика континуитета, јединства и блискости између монархије и народа. Будући да је краљ у том периоду тек ступио на престо, јавна појава са члановима породице била је средство демонстрације унутрашње кохезије и стабилности владајуће куће, као и инструмент конструкције легитимности пред очима јавности и политичке елите. Тако је кроз ову церемонијалну присутност створен снажан визуелни и социјални утисак о новој монархијској власти, што је допринело њеном прихватању и јачању симболичког капитала круне.

Покровитељство краља Петра I над Конгресом српских лекара и привредника 1904. године сведочи о настојању нове династије да се симболички повеже са научним и привредним напретком земље. Овим гестом краљ је промовисао идеал модерне, просвећене монархије која подржава струку, знање и јавно добро, а само место одржавања – Народно по-

⁸⁸ ДАС: Инвентар ствари (Преграда за апотеку и хаљине до собе за тоалету, 20–23).

⁸⁹ Аноним, „Свечана представа у позоришту“, *Застава*, бр. 131, 15. 6. 1903, 4.

⁹⁰ Аноним, „Кнез Намесник у детињству“, *Време*, 6, 7, 8. и 9. 1. 1940, 3.

⁹¹ Аноним, „Почетак стогодишњице устанка у Биограду“, *Босанска вила*, 1. 1. 1904, 104.

⁹² Аноним, „Свечана дневна представа у Народном позоришту“, *Београдске општинске новине*, 6. 6. 1904, 2.

зориште – додатно је наглашавало репрезентативни карактер догађаја. Конгрес је отворио председник владе Сава Грујић, а након свечане седнице краљ је у салону дворске ложе примио чланове конгреса.⁹³

Краљ Петар I крунисан је у септембру 1904, у тренутку када је нова династија настојала да учврсти свој легитимитет и представи се у најбољем светлу у српском друштву након Мајског преврата 1903. године.⁹⁴ Свечаности организоване поводом крунисања, пажљиво осмишљене у складу са репрезентативним и идеолошким потребама нове власти, обухватиле су и свечану представу затвореног типа у Народном позоришту, простору који је у српском јавном и културном животу имао снажну репрезентативну улогу. Поред уобичајених сцена, попут *Крунисања Душановог* и других историјских епизода покупљених из српских народних песама које су и код Обреновића представљале готово обавезан сегмент оваквих државних и дворских прослава, програм је обogaћен новим садржајем – *Апотеозом Карађорђу* и епизодама из првог српског устанка.⁹⁵

Ова новина није била пука уметничка интервенција већ јасно промишљен идеолошки чин који сведочи о померању култа „спаситеља народа“ на фигуру Карађорђа, хероја Првог српског устанка.⁹⁶ У том контексту, Карађорђе је могао бити афирмисан само као славни предак, али не и као оснивач династије, за разлику од Милоша Обреновића, код кога су се те две улоге поклапале. Полазећи од начела да се оснивачем династије може сматрати искључиво онај који је први постао наследни владар у оквиру једне породице, јасно је да династија почива на наследном праву, а не на личном избору владара. Карађорђе, иако је 1808. стекао титулу врховног предводитеља, није имао владарско право, јер Србија тада још увек није имала прерогативе државности. Слично томе, ни

његов син, кнез Александар Карађорђевић, није био наследни владар, па отуда је то право први стекао краљ Петар I.⁹⁷

Истовремено, кроз инсценацију славе и херојства Карађорђа у контексту краљевог крунисања, јачали су се симболички значај и легитимитет Петровог владарског имена који су се, у духу националног романтизма и културе сећања, надовезивали на дела и славу његовог знаменитог претка. На тај начин, свечаност крунисања није само афирмисала континуитет државности већ је и кроз пажљиво креиран културни програм артикулисала нову династичку митологију у јавном простору. Поред чланова краљевске породице, међу којима су били престолонаследник Ђорђе, краљевић Александар, кнез Павле, принцеза Јелена, као и њихови рођаци из Црне Горе, књаз Данило и књагиња Милица, посебну новину представљало је присуство свите краљева и кнежева у ложама у партеру и на првој галерији. Уз њих су били и изасланици кнеза Фердинанда,⁹⁸ представници дипломатског кора и министри, што је свечаности дало додатну дипломатску и репрезентативну тежину.⁹⁹

Значајна промена уочавала се и у фоајеу Народnog позоришта, где је након смене династија извршена пажљиво осмишљена симболичка интервенција. Постављена је нова спомен-плоча на којој је као оснивач „српског театра“ наведен кнез Александар Карађорђевић, уз годину 1852.¹⁰⁰ Те године покренут је пројекат изградње зграде на Зеленом венцу, од кога се, међутим, касније одустало, при чему је кнез Александар Карађорђевић за ту намену приложио хиљаду дуката. Ова измена, која је у временској линији „померала“ почетке институције уназад, чинећи их старијим од претходног натписа посвећеног династији Обреновић и години 1868, представљала је јасан визуелни и идеолошки сигнал. Таква промена упући-

⁹³ Аноним, „Конгрес српских лекара и привредника“, *Застава*, 6. 9. 1904, 3.

⁹⁴ Више у: Драгољуб Живојиновић, *Краљ Петар I Карађорђевић. У отаџбини 1903–1914. године*, II, Београд 1990.

⁹⁵ Радош Љушић, *Вожд Карађорђе – васкрсник Србије*, (Београд: Хук издаваштво, 2024), 585.

⁹⁶ Упор. М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети*, 428.

⁹⁷ Радош Љушић, нав. дело, 531–532.

⁹⁸ Фердинанд I од Бугарске.

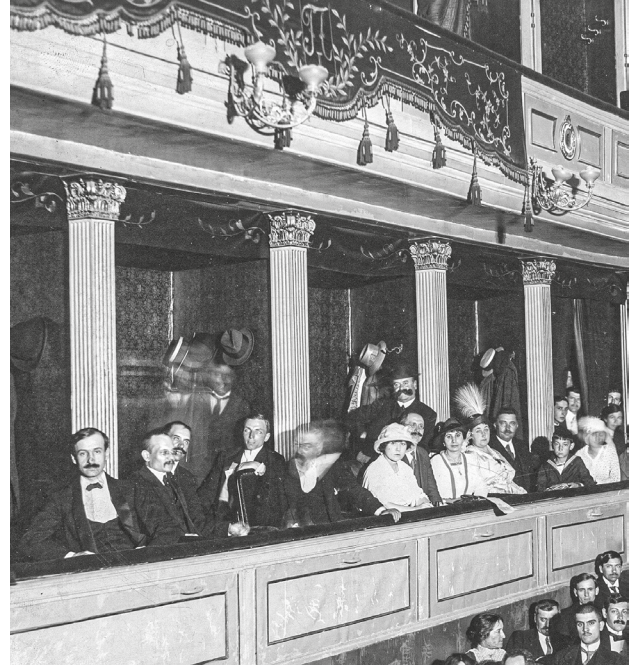
⁹⁹ Ратко с Косова, „Биоградске свечаности“, *Босанска вила*, бр. 23–24, 1904, 425.

¹⁰⁰ Аноним, „Јуче су у згради Народnog позоришта код споменика освећене спомен-плоче оснивачима и најбољим сарадницима нашег театра“, *Време*, 5. 12. 1934, 3.

вала је на настојање нове династије да Народно позориште позиционира као интегрални део наратива о историјском континуитету и културном наслеђу Карађорђевића, чиме је ова установа постала један од кључних репрезентативних простора изградње легитимитета и меморијалне политике нове владарске куће. То се види и у прослави пунолетства престолонаследника Ђорђа 1905. године, поводом којег је записано: „Тог дана послеподне одржано је у Топчидеру народно весеље, увече је у дворцу био велики бал, а у Народном позоришту свечана представа.“¹⁰¹

Одлука краља Петра I Карађорђевића из 1908. године да задржи дотадашњу државну химну „Боже правде“, упркос ранијим намерама да је измени, значајан је моменат у процесу континуитета националног симболичког оквира почетком XX века. Њена потврда дошла је кроз поновно свечано извођење *Маркове сабље* у Народном позоришту, које је добило снажан репрезентативни карактер. Штампала је тај догађај описала речима: „Синоћно вече је било значајно у сваком погледу: и по репертоару, а и по повратку химне и по одзиву публике.“¹⁰² Те вечери изведене су драме Алексе Шантића *Под маглом*, Хаџи Лоја Бранислава Нушића, као и *Маркова сабља* Ј. Ђорђевића, „која показује уједињено српство, тријумф у борби и даје српском народу по други пут химну. Од синоћ Србија опет има своју химну. Кад је оркестар почео свирати химну, први је устао, у својој ложи престолонаследник Ђорђе а с њим и цела публика, те је стојећи слушала целу химну.“¹⁰³

О истом догађају, али другачијим тоном, извештава и немачки лист *Pester Lloyd* из Будимпеште (како преноси новосадска *Застава*) који тврди да је у Народном позоришту у Београду приказан комад чија радња осветљава догађаје из познатог устанка којим је руководио Хаџи Лоја. У том чланку је наведено да је „приказом тога комада хтело да се дражи против Аустроугарске и то је посве постигнуто“. Према опи-



Део дворске ложе видљив је у горњем делу фотографије из 1914. (парапет са декоративном драперијом и извезеним иницијалом краља Петра I)

су немачког листа, сва места у којима је критикована Аустроугарска била су пропраћена бурним одобравањем, аплаузом и узвицима „Доле Аустрија!“ и „Живела Босна!“. Нарочито оштра реакција публике уследила је у тренутку када се на сцени зачуо марш *Живео Хабзбург* и када се појавио глумац у униформи аустријског официра – тада су салу испунили звиждуци и повици. Значај представе, по писању овог немачког извештача, био је утолико већи што је у дворској ложи, од почетка до краја извођења, присуствовао престолонаследник Ђорђе Карађорђевић.¹⁰⁴

Политички и јавни ангажман принца Ђорђа није био благонаклоно представљен у Аустроугарској, али ни у широј европској штампи. Врло је занимљиво да је у америчким новинама био предмет сензационалистичких оптужби. У вестима које су новине

¹⁰¹ Аноним, „Пунолетство српског наследника престола“, *Српско коло*, 6. 9. 1905, 3.

¹⁰² Аноним, „Синоћна представа“, *Правда*, 10. 12. 1908, 3.

¹⁰³ Исто.

¹⁰⁴ Аноним, „Хаџи Лоја на позорници“, *Застава*, 12. 12. 1908, 5.

преносиле из Беча наводило се да је у страстеној вези са оперском певачицом и глумицом Народнoг позоришта Десанком Ђорђевић.¹⁰⁵ Истицало се да је престолонаследник готово сваке вечери био у дворској ложи током њених наступа, као и да ју је обасипао поклонима. Ипак, већ наредне, 1909. године, Ђорђе се одрекао престолонаследничког права у корист млађег брата Александра. Његовој абдикацији претходио је инцидент на двору, у којем је смртно ранио дворског слугу, што је значајно нарушило његов углед и појачало јавни и политички притисак на његово повлачење.

На четрдесетогодишњицу позоришта краљ Петар је приликом прославе позоришту „подарио суму новаца која ће се дати писцу најбољег комада из српске прошлости или из савременог живота. С песмом или без песме“.¹⁰⁶ Након тог периода отпочели су планови за реконструкцију зграде Народнoг позоришта, која је већ дуже време била неадекватна и застарева, те није могла да одговори захтевима уметничких сектора нити потребама све бројније и динамичније престоничке публике. Министарство просвете одредило је 300.000 динара за поправке.¹⁰⁷ Иницијативу за обнову прекинуо је Први светски рат, а радови су настављени тек након његовог окончања и завршени 1922. године. Од тада се у употребу враћа назив Народнo позориште у Београду, без префикса „српско“ или „краљевско“.

Сцена за ново доба

Иако је свечано отварање било планирано за октобар 1922, зграда је привремено отворена у јулу како би била укључена у обележавање краљевског венчања.

Политички контекст тог тренутка био је посебно значајан: након смрти краља Петра власт је преузео његов млађи син Александар, који је формирао

нову државу – Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца (касније преименовану у Краљевину Југославију). Венчање краља Александра и румунске принцезе Марије било је један од највећих јавних спектакла епохе, привукавши у Београд рекордан број посетилаца и страних дописника. За организацију овог изузетног догађаја био је задужен Бранислав Нушић, наш истакнути комедиограф, некадашњи управник Народнoг позоришта, а у том тренутку управник Уметничког одсека Министарства просвете. На дан венчања у позоришту је приказана опера *Веселе жене виндзорске*. И поводом ове свечаности у холу Позоришта постављена је још једна меморијална табла са исписом: „Обновљена зграда отворена је низом свечаних претстава на дан венчања његовог величанства витешког краља Александра Ујединитеља 9. јуна 1922. године.“ Током Другог светског рата ова спомен-плоча је претрпела значајна оштећења, услед чега је делимично поломљена. После рата један њен сегмент био је поново употребљен, тако што су са супротне стране уклесана имена погинулих чланова Народнoг позоришта. Међутим, 1966. године и тај преостали део плоче био је уклоњен и склоњен из јавног простора. Тек 2024. овај сегмент је поново постао доступан јавности, будући да је изложен у Музеју Народнoг позоришта.

Након свечаности поводом краљевског венчања, овакви облици јавних прослава постепено се измештају из окриља Народнoг позоришта и пребацују у друге репрезентативне јавне просторе, као што су стадиони и хиподроми. Истовремено, у условима новостворене и територијално проширене државе, значајно се увећава број позоришних здања широм Југославије, што омогућава ширу доступност културних садржаја и интензивније деловање уметничких институција. Краљевска породица, у складу са својим државничким обавезама и бројним путовањима, редовно посећује позоришта у различитим градовима, а посебно загребачко Хрватско народно казалиште, у којем је такође имала своју краљевску ложу.¹⁰⁸ На тај начин учвршћивана је симболичка веза између

¹⁰⁵ Anon, "Crown Prince of Servia keeps kingdom in a whirl", *The San Francisco Call*, 3. 12. 1905, 1; Anon, "The most incorrigible youth that ever lived", *The Washington Times*, 10. 12. 1905, 3.

¹⁰⁶ Аноним, „Стање Народнoг позоришта“, *Недеља*, бр. 8, 28. 2. 1910, 18.

¹⁰⁷ Аноним, „Просветне зграде“, *Учитељ*, 1. 10. 1911, 72.

¹⁰⁸ Аноним, „Данашње манифестације Н. В. Краљици у Загребу“, *Правда*, 6. 11. 1933, 3.

династије и културног живота нове државе. Традиционалне јавне свечаности у облику у којем су раније постојале постепено губе свој дотадашњи сјај. Уместо њих, у први план све више долазе добротворни рад и подршка разним грађанским друштвима и удружењима као нови вид јавног деловања и средство популаризације краљевске породице у ширим друштвеним слојевима. Ови јавни догађаји, често праћени свечаним гестовима као што су доделе ордена и медаља заслужним уметницима, представљали су начин да се монархија симболички повеже са културом, уметношћу и општим друштвеним напретком.

Краљ је 1923. присуствовао свечаности поводом педесетогодишњице уметничког рада глумца Пере Добриновића, коме је том приликом уручио Орден Светог Саве.¹⁰⁹ Забележено је и да је краљ био на свечаној представи у корист руског Црвеног крста 1929. године. Те отмене вечери у позоришту, како се наводи, могли су се видети по ложама и министар војске и морнарице Стеван Хацић, гувернер народне банке Игњат Бајлони, као и други угледни Београђани.¹¹⁰ Гостовање трупе чувеног париског позоришта *Комеди Франсез* напунило је краљевску ложу у јануару 1930. године. Трупа је гостовала три дана изводећи сваког дана другу представу. Трећег дана, представи *Мој пријатељ Теди* присуствовала је краљица Марија са кнегињом Олгом и кнезом Павлом. „За време одмора после трећег чина Њ. В. Краљица позвала је у салон своје ложе г-ђу Робин и г. Александра, изразила им своје дивљење на ванредној игри целе француске трупе и предала им ордене Св. Саве трећег реда, којим их је одликовао краљ.“¹¹¹

Краљ је посећивао и концерте, приредбе и друге културне манифестације. Тако је, на пример, концерт хрватског певачког друштва Коло из 1930. био праћен у листу „Правда“ од 18. фебруара. Концерту су присуствовали краљ Александар и кнез Павле, а у извештајима се наводи да је краљ у салону дворске

ложе примио чланове Кола. Догађају су присуствовали и председник владе, као и више министара.¹¹² У марту 1933. одржана је свечана представа за незапослене под високим покровитељством краља и краљице. Представи је присуствовала краљица Марија и том приликом донирала Одбору за помагање незапослених радника 20.000 динара као помоћ.¹¹³

Поред добротворних деловања, нову димензију јавног и културног живота чинили су спорт и идеја словенског јединства. Велики гимнастички слетови Соколског савеза Југославије поводом Дана младости 25. маја, који касније постају један од симбола социјалистичке Југославије, организовани су са намером да омладини обезбеде физичку кондицију и развију дух словенске солидарности, уз усвајање високих и универзалних идеала човечанства. Поред спортских активности и јавних гимнастичких вежби, соколска друштва приређивала су академије, игранке и забаве које су одржаване и у Народном позоришту. Увек присутан на њима био је и старешина Соколског савеза и наследник престола Петар II Карађорђевић. „Време“ доноси извештај о присуству седмогодишњег престолонаследника Петра и краљице Марије на свечаној соколској академији у Народном позоришту, што је праћено снажним реакцијама публике. Како је наведено: „Престолонаследник је први пут у свом животу сео у своју фотељу у краљевској ложи на првом спрату гледалишта. Његова мајка ушла је са њим у салу која се проламала онога часа од плескања и усклика.“¹¹⁴ Присуство највиших чланова династије било је истакнуто и у протоколарном делу свечаности. У наставку извештаја се наглашава: „Пре вежби г. др Иван Рибар изашао је на бину са старешинством друштва и поздравио Њ. В. Краљицу Марију и Њ. В. престолонаследника Петра који су већи део програма провели у краљевској ложи.“¹¹⁵ Овај опис докумен-

¹⁰⁹ Аноним, „Прослава Пере Добриновића“, *Застава*, 8. 3. 1923, 2.

¹¹⁰ Аноним, „Једно отмено вече у позоришту“, *Време*, 14. 2. 1929, 9.

¹¹¹ А. А., „Њ. В. Краљица Марија, Принцеза Олга и Принц Павле на претстави трупе француских уметника“, *Време*, 28. 1. 1930, 7.

¹¹² Аноним, „Њ. В. Краљ на концерту „Кола“, *Правда*, 18. 2. 1930, 6.

¹¹³ Аноним, „Њ. В. Краљ и Краљица за незапослене“, *Време*, 12. 3. 1933, 3.

¹¹⁴ Аноним, „Њ. В. Престолонаследник Петар, Врховни вођа сокола, први пут на соколској академији у Народном позоришту“, *Време*, 17. 3. 1930, 1.

¹¹⁵ Исто.

тује симболички моменат јавног укључивања младог престолонаследника у институционални и друштвени живот Краљевине Југославије.

Још једна дечја добротворна организација током тридесетих година организовала је концерте у Народном позоришту. Реч је о Дечијем одбору Материнског удружења, чији је покровитељ био малолетни принц Томислав, други син краља Александра I Карађорђевића и краљице Марије. Чланови овог удружења могла су бити деца до поласка у гимназију, а годишња чланарина износила је пет динара. Основни циљ организације било је подстицање дружељубивости и неговање хуманости.¹¹⁶ Исто удружење организовало је концерт и 1931. године, на којем је учествовало осамдесеторо деце узраста од две и по до десет година. У извештајима се наводи да је „кућа била препуна деце“ и да је „највеће одушевљење овладало публиком када су у дворску ложу ушле Њ. В. краљица Марија и Њ. В. кнегиња Олга, у пратњи престолонаследника Петра, краљевића Томислава и Андреја, као и принчева Александра и Николе“.¹¹⁷

Краљ Александар I Карађорђевић убијен је у атентату у Марсељу 9. октобра 1934. године. Вест о трагичном догађају стигла је у Београд, према писању листа „Време“, око осам сати увече. На вест о краљевој смрти, Народно позориште одмах је отказало све заказане представе. „Још у осам часова замрачила се фасада Народног позоришта. Публика је напустила вестибил. Нико није имао воље да се интересује за уметност и да гледа туђе страсти и туђи бол кад је у себи носио непреболан бол за својим Владаром.“¹¹⁸

Краљица Марија Карађорђевић убрајала се међу редовне посетиоце Народног позоришта у Београду, а истовремено је деловала и као покровитељ различитих добротворних приредби и концерата. У периоду након атентата на краља Александра 1934, често

је била пратилац својој деци, која су такође редовно посећивала дечје позоришне представе и концерте, као и приредбе Соколског друштва. На тај начин, династичка породица не само што је наставила да одржава континуитет присуства у културном животу престонице већ је и својим примером подстицала развој културних и васпитних садржаја намењених најмлађима.

Чувени пијаниста Рудолф Руди Фиркушни је 1937. имао добротворни концерт у корист студентских мензи у Београду. Концерт је са намесником Ивом Перовићем посетила кнегиња Олга, која је за време одмора примила Фиркушног у салону дворске ложе.¹¹⁹

Крајем тридесетих и почетком четрдесетих година у Народном позоришту је редовно одржавана манифестација *Бал зимске помоћи*, чији је председник одбора била супруга кнеза Павла – кнегиња Олга. Балет *Силфиде* у кореографији примабалерине Наташе Бошковић 1937. је изведен на почетку бала, а извештач листа „Правда“ оцењује да је извођење било „прецизно и импресивно“ и наставља: „После завршеног балета гђа Наташа Бошковић позвана је у дворски салон, где је представљена Њ. Кр. Вис. Кнегињи Олги која је уметници изразила своје допадање.“¹²⁰ Улазак кнегиње у ложу увек је поздрављан интонирањем химне. „Пошто се Њено Краљевско Височанство Кнегиња Олга поздравила са свима присутнима, упутила се у своју ложу у пратњи гђе Вјере Перовић.“¹²¹ Када се Њено Краљевско Височанство Кнегиња Олга појавила у ложи, сви присутни поздравили су високу гошћу бурним аплаузом.¹²² Ова добротворна акција уживала је изузетну популарност у јавности, што се

¹¹⁹ Аноним, „Њ. Кр. Вис. Кнегиња Олга и краљевски намесник др Перовић на концерту г. Фиркушног“, *Правда*, 12. 2. 1937, 14.

¹²⁰ Љ. Б., „У Народном позоришту одржан је синоћ бал 'Зимске Помоћи' у присуству Њ. Кр. Вис. Кнегиње Олге“, *Правда*, 1. 3. 1937, 11.

¹²¹ Супруга Иве Перовића, који је заједно са кнезом Павлом Карађорђевићем и Раденком Станковићем обављао дужност једног од три краљевска намесника.

¹²² Аноним, „Њ. Кр. Вис. Кнегиња Олга присуствовала је Балетској премијери приређеној синоћ у Народном позоришту у корист Зимске помоћи“, *Време*, 16. 2. 1941, 6.

¹¹⁶ Аноним, „Дечији одбор материнског удружења – први концерт у Народном позоришту“, *Илустровано време*, бр. 7, 12. 4. 1930, 186.

¹¹⁷ Аноним, „Срећна деца несрећној деци“, *Илустровано време*, бр. 15, 11. 4. 1931, 300.

¹¹⁸ Аноним, „Како је извршен атентат на Њ. В. Краља Александра у Марсеју“, *Време*, 10. 10. 1934, 2.

огледало у великом броју посетилаца и у значајним новчаним прилозима. Њен друштвени одјек је био толики да су новине детаљно извештавале о догађају, објављујући чак и имена приложника са износима њихових прилога.

Последњи чин монархије

У данима када се сенка рата надвијала над Европом, у Народном позоришту у Београду још су приређиване свечане представе на којима је монархија својим присуством настојала да очува сјај своје јавне слике. Тако је, на пример, Краљ Петар II присуствовао свечаној представи приређеној 1940. године у част гостију краљевског дома – матураната. Том приликом на репертоару је била опера *Продана невеста*:

Када се Њ. В. Краљ појавио у дворској ложи оркестар, под управом директора Опере Г. Ловре Матчића интонирао је државну химну, а публика је дуготрајним и одушевљеним аплаузом и узвицима „Живео!“ поздравила Владара. (...) Њ. В. Краљ остао је у Позоришту до краја претставе поздрављан између сваког чина бурним аплаузом и поклицима. На крају претставе Младог Владара свеколика публика још једном је бурно поздравила, а многи су пожурили да изиђу из позоришне зграде, како би Њ. В. Краља бурним акламацијама поздравили и на улици, приликом Његовог изласка из позоришне зграде.¹²³

Једно од последњих јавних појављивања чланова владарске породице у дворској ложи пре избијања Другог светског рата забележено је у јануару 1941, на добротворној представи приређеној у корист Фонда за болесну децу. Тај догађај је традиционално организован сваке године поводом рођендана Њ. В. Краљице Марије.

Свечаној представи у Народном позоришту присуствовали су Његово Величанство краљ Петар, Њено Краљевско Височанство кнегиња Олга, Његово Краљевско Височанство кнез Александар, као и кнез Никола и кнегиња Јелисавета. Чланови краљевског дома стигли су у позориште тачно у 10

¹²³ Аноним, „Њ. В. Краљ синоћ је присуствовао претстави у Народном позоришту“, *Време*, 29. 12. 1940, 11.

часова, где су их пред улазом дочекали управник Народног позоришта Момир Вељковић, управник града Драгомир Дринчић и директор Дrame, др Душан Милачић. Дворана је била испуњена до последњег места, а појава краља и чланова краљевског дома у ложи изазвала је снажно одушевљење публике. Пре почетка представе, члан приређивачког одбора А. Анђелковић одржао је поздравни говор у коме је посебно истакао заслуге кнегиње Олге за њено залагање у организовању „Зимске помоћи“. Посебан уметнички и симболички утисак оставио је наступ народног гуслара Петра Перуновића, који је извео песму посвећену витешком краљу Александру Ујединитељу.¹²⁴

Титов салон: између двора и партије

После Другог светског рата, за време владавине Јосипа Броза Тита, јавни спектакли у Народном позоришту добијају нови карактер, свдећи се превасходно на свечане дочеке високих државних званичника и страних делегација, као и на гостовања уметника из иностранства. Комунистичка власт је 1966. године спровела реновирање дела зграде Народног позоришта, у оквиру чега је адаптиран и некадашњи дворски салон. Овај простор је, задржавајући исту функцију, добио нови назив – *Салон 1*, али је ипак био познатији под именом *Титов салон*, будући да су Јосип и Јованка Броз често долазили у Народно позориште и управо у том простору угошћавали бројне представнике политичког и уметничког живота из земље и света. Овде ћемо истаћи два међународна гостовања из периода пре 1966. године, у време када је простор дворског салона остао готово непромењен у односу на предратно стање.

Иако је југословенска краљевска породица била протерана и никада више није закорачила у простор дворског салона, крајем педесетих година у њему се нашао неко ко је, ипак, носио симболичну везу са британском Круном – носилац витешког звања *Sir*.

¹²⁴ Аноним, „Њ. В. Краљ, Њ. Кр. Вис Кнегиња Олга, кнежеви Александар и Никола и Кнегиња Јелисавета присуствовали су јуче добротворној претстави у Народном позоришту“, *Време*, 10. 1. 1941, 2.

Сер Лоренс Оливије и Вивијен Ли 1957. године последњи пут наступају заједно, у оквиру европске турнеје и лондонске сезоне Шекспировог ретко извођењег *Тита Андроника*. Реч је о једном од најзначајнијих позоришних подухвата тог доба, који је обухватио Београд и још пет европских престоница и који је, први пут, омогућио британској Шекспировој трупи (Royal Shakespeare Theatre) да наступи и иза „гвоздене завесе“ у време Хладног рата.

Догађаје са ове турнеје касније је описао Дејвид Бари, који је у том периоду имао свега четрнаест година и тумачио улогу унука главног јунака. У својој књизи *Laurence Olivier & Vivien Leigh: The Final Curtain*, Бари детаљно приказује и пријем код Јосипа Броза Тита и Јованке Броз у свечаном салону после представе, о чему су извештавали бројни домаћи и страни медији. Том приликом, како аутор истиче, „пријем након представе био је задивљујући; исти онај занос који смо доживели у Паризу и Венецији“. Он се присећа и необичног геста када су „маршал Тито и његова супруга делили цвеће са визит картама на којима је писало: 'Јосип Броз Тито, председник Народне Републике Југославије'“¹²⁵

Шекспиров ансамбл је гостовао и 1964. са представом *Краљ Лир*, а у штампи је том приликом забележено: „После представе, председник Републике Јосип Броз Тито и његова супруга Јованка задржали су се у краћем разговору са члановима британског ансамбла и честитали им на успелом извођењу. Глумцима су честитали и потпредседник Ранковић и његова супруга.“¹²⁶

Народно позориште у Београду у периоду 1868–1941. године представљало је више од културне институције – оно је било централни простор државотворних процеса, симбол политичког легитимитета и арена у којој су се артикулисале националне и династичке вредности. Од култа кнеза Михаила,

преко свечаних представа поводом пунолетства и крунисања владара, до присуства краљевских и кнежевских личности, позориште је постало место у којем су културни, политички и симболички аспекти државе били уско испреплетени. Упоредо са тим, јавне свечаности, гимнастички слетови и добротворне приредбе показују континуитет улоге националног театра као репрезентативног простора за јачање државног идентитета, промоцију владарског легитимитета и подстицање културног и васпитног деловања у друштву. Његова репрезентативна функција није ишчезла ни након успостављања социјалистичке Југославије, већ је у време Титове владавине добила нове облике – од свечаних дочека страних државника и врхунских гостујућих уметника до културних програма који су афирмисали идеологију братства и јединства. На тај начин, Народно позориште у Београду је постало симболичко место сусрета политике, културе и јавног живота, чија улога се наставила и у новим историјским и друштвеним околностима.

ПРОСТОРИ ЈАВНЕ И ЦЕРЕМОНИЈАЛНЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ВЛАДАРА У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ – ПИСАНА И ВИЗУЕЛНА СВЕДОЧАНСТВА

Такозвано дворско или краљевско одељење,¹²⁷ како је било означено у архивској документацији, представљало је посебан простор у оквиру Народног позоришта у Београду. Чинили су га дворска ложа, дворски салон (салонски апартман смештен непосредно иза ње), као и приватни улаз са степеништем из Француске улице. Ово репрезентативно одељење било је намењено искључиво члановима владајуће династије и високим званичницима, и као такво представљало је симбол друштвеног и културног статуса државне елите у оквиру театра. Временом, у складу с променама државног уређења и владарских династија, мењао се и назив овог простора: од *кнежеве*, преко *краљевске* и *дворске ложе*, и на крају *Титовог салона*. Ове промене у именовању пратиле су историјске и политичке трансформације, али је функција

¹²⁵ David Barry, *Laurence Olivier & Vivien Leigh: The Final Curtain*, (UK: Acorn Books, 2022), 52–58.

¹²⁶ ТАНЈУГ, „Председник Тито на представи Шекспировог ансамбла у Народном позоришту“, *Борба*, 5. 3. 1964, 1.

¹²⁷ ДАС, МПс, бр. 1852, 2123; ДАС, НП бр. 965/3

простора остала доследно иста – репрезентативна, протоколарна и симболичка, у служби државне власти. Од изградње зграде 1869, дворско одељење је више пута претрпело адаптације и обнове. Најзначајније реконструкције ових простора изведене су 1922. и 1966. године. Током обимне реконструкције из 1989, након 120 година постојања, овај простор је укинут, чиме је окончана његова вековна историјска улога у архитектонској и друштвеној структури позоришта.

Ложа за књаза

Прво стално позориште у Београду био је Театар на Ђумруку, који је радио од краја 1841. до средине 1842. године, у адаптираној сали магацина царинарнице близу Савског пристаништа.¹²⁸ У њој је постојало „шест ложа за висока лица“¹²⁹ што сведочи о намери да се уреде места намењена друштвеној елити, али још увек без јасно успостављене хијерархије међу њима – одраз специфичне фазе у развоју јавног живота и културне репрезентације нове српске државе. Већ у првим пројектима за изградњу зграде Народног позоришта (1852), која је била планирана на Зеленом венцу и од које се касније одустало, уочавају се наговештаји систематског планирања простора намењених владару у оквиру јавних наступа. У тим раним плановима, у централном делу гледалишта, директно насупрот сцене, уцртан је простор под називом „ложа за књаза“ иза којег се налази „соба за књаза“, што означава почетак формирања посебних простора који ће служити јавном представљању и репрезентацији владарске функције у оквиру архитектуре зграде Народног позоришта.¹³⁰ Након оснивања Народног позоришта, док је зграда још била у изградњи, представе су извођене у кафани *Код енглеске краљице*, познатој и као *Сушићева кућа*. Задатак адаптације овог привременог простора поверен је архитекти и будуће сталне зграде на Тргу Алексан-

дру Бугарском, који је настојао да импровизованој сали обезбеди изглед и функционалност позоришног амбијента. Посебна пажња посвећена је кнежевој ложи, која је имала пет седишта, док је симетрично према њој била постављена друга ложа са четрнаест седишта, намењена издавању публици – рани показатељ настојања да се и у оквиру привремених решења очува друштвена и просторна репрезентативност позоришта.¹³¹

У плановима Александра Бугарског за зграду на новој (данашњој) локацији код Стамбол капије није сачуван план првог спрата на којем су се налазили ови простори, те стога није могуће прецизно утврдити њихову оригиналну дефиницију; међутим, из различитих сачуваних описа познато је да су ти простори постојали. Распоред простора у првој згради Народног позоришта у Београду и њихова првобитна намена познати су захваљујући опису тадашњег управника Јована Ђорђевића, који нам открива на који начин је зграда била организована:

С предње стране одмах се улази у трем. Под тремом се налази мала гостионица, изнад ње посластичарница, а на највишем спрату позоришна канцеларија. С леве стране улази се у вратарев стан и на позорницу, а изнад тог улаза смештена је хаљинарница. С десне стране налази се улаз за кнеза. На позорници, десно са становишта гледаоца, налазе се две мушке облачионице, лево две женске, а у позадини облачионица за статисте, као и просторије за смештај декорација и намештаја, те сликарница. Са леве стране налази се капија за коње и кола, док с десне стране степенице воде на позоришне таване, где се налазе соба за оружје и друге реквизите. Из трема воде два улаза у партер; степенице с десне стране воде на прву и другу галерију, а с леве у позоришну канцеларију и на трећу галерију.¹³²

Богдан Несторовић у историјском прегледу архитектуре и распореда прве зграде у Годишњаку Музеја града Београда наводи следеће: „Бочна степеништа

¹²⁸ Милорад Николић, *Театар на Ђумруку*, Београд, 1971, 75–83.

¹²⁹ Светислав Шумаревић, нав. дело, 180.

¹³⁰ Народно позориште, први пројекат, план основе, Јосиф Штајнхер Син према Јосифу Касану, 1852.

¹³¹ Исто, 367.

¹³² Ј(ован) Ђ(орђевић), „Народно позориште у Београду“, *Позориште (Нови Сад)*, год. VIII, бр. 9, 1881, 33–34.

водила су, из Доситејеве улице у вратарев стан и на позорницу; из Француске улице у кнежеву ложу која је била на првој галерији. (...) На првој и другој галерији биле су ложе: у првој 12 ложа и кнежева; на другој 14 ложа”¹³³

Из ових описа јасно је да је од самог почетка примењен принцип издвајања улаза и простора за владара, који се касније задржао и у време монархије, као и у периоду социјалистичке Југославије. Кнез – касније краљ, а потом и председник – имао је посебан улаз с десног бока зграде, из Француске улице. Тај улаз је водио степеништем у салонски апартман, који је био директно повезан са кнежевом, односно дворском ложом на првој галерији.

Величину салона можемо да закључимо на основу дописа Министарству грађевине од 18. јуна 1899. године, који се односи на тражене неопходне оправке у згради, где је под тачком 7 наведено: „Из доњих двају соба испод краљева одељења пробити врата и свезати их степеницама са бином. На тај начин добиле би се 4 собе за гардеробу, што је код садашњег недовољног броја гардероба прека потреба.”¹³⁴ Будући да се на плану приземља уочавају две просторије са стране Доситејеве улице означене као *облачионице* (гардеробе), може се закључити да је простор салона у оквиру првобитне зграде обухватао површину ове две просторије у приземљу. Део тог простора, као и у каснијим годинама, вероватно је био намењен предворју које је представљало везу између степеништа, ложе и самог салона.

При изградњи позоришта, прве две ложе са десне стране гледалишта поред сцене биле су спојене у једну – велику кнежеву ложу. И две суседне ложе биле су намењене искључиво потребама двора, а иза њих се налазио дворски салон. Ложа је била смештена на десној страни прве галерије, а та позиција наговештава место владара у Саборној цркви, где је трон смештен с десне стране наоса, уз сам предолтарски простор.¹³⁵ Поводом свечаног отварања зграде 30.

¹³³ Богдан Несторовић, „Народно позориште у Београду“, *Годишњак Музеја града Београда*, 303-324, књ. III, 1956.

¹³⁴ ДАС, НП, бр. 441 (Допис 987, 18. јун 1899).

¹³⁵ Мирослав Тимотијевић, „Народно позориште у Београду – храм

октобра 1869, Коста Н. Христић забележио је следећи опис гледалишта:

Ликови наших знаменитих људи у медаљонима, у реду, под првом галеријом, грбови српских земаља под другом галеријом, профил Кнеза Михаила изнад позорнице, ложе оперважене црвеном кадифом, балдахин са круном изнад Кнежеве ложе, тешка завеса са позлаћеним ројтама, која се тихо таласа, седишта нова и укусна са ливеним нумерама, све је то било ново, укусно и задисало пријатном свежином.¹³⁶

Интересантно је да је за унутрашње опремање зграде дато око четрдесет хиљада динара више него за изградњу зграде – 194.894 динара.¹³⁷ Јасно је и да је посебна пажња била посвећена декоративним елементима владарске ложе. Престо за кнеза је набављен у Бечу,¹³⁸ драперије су пажљиво одабране од најфинијих материјала, а на балдахину изнад ложе је била круна. Централни декоративни мотив био је грб Кнежевине Србије, постављен на спољну страну парапета. За набавку опреме, намештаја и декорација били су ангажовани Александар Бугарски, Емилијан Јосимовић и Стева Тодоровић.¹³⁹

Краљевска ложа

У описима свечаности које су пратиле проглашење Краљевине Србије у Народном позоришту забележен је изглед појединих делова зграде, као што су краљевска и друге ложе, као и главна завеса:

Велика зграда нашега Народног позоришта плivala је тога вечера, и споља и изнутра, у мору газних пламенова – бенгалске ватре, а краљевска ложа и остале дворске ложе беху испуњене најлепшим цвећем. Око краљевског грба изнад балдахина вио се венац. Велика завеса, која још чека свога декоратора, уресила се тога дана краљевском круном у зе-

патриотске религије“, 20.

¹³⁶ Коста Н. Христић, нав. дело, 296.

¹³⁷ *Поменик о двадесетпетогодишњици Краљевског...*, 4.

¹³⁸ Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*, (Београд: Архив Србије, 1971), 164.

¹³⁹ Исто, 146–150.

леном венцу и натписом исписаним крупним, црвеним словима: „Живео краљ српски Милан I, живела краљица Наталија, живео краљевић Александар!“¹⁴⁰

Након проглашења Краљевине Србије 1882. стари грб је замењен новим, а лока је од тада носила назив – *краљевска*.¹⁴¹ У тексту под називом *Краљ Александар и позориште* објављеном у „Застави“ 1895. године, наводи се како „краљ има своју дворску локу у београдском позоришту, за коју је до сада плаћао редовно 3300 динара годишње. Сад је он јавио управи да ће дупло давати годишње позоришту, дакле 6600 динара на годину.“¹⁴² Када упоредимо тај износ са ценама позоришних карата из те године – од најкупљег места, локе у партеру и на првој галерији са ценом од 15 динара, до најјефтинијег места на трећој галерији које је коштало 50 пара, тј. 0,5 динара – видимо да та сума није била мала.

Сачувана фотографска и друга визуелна грађа која документује унутрашњост првобитног здања Народног позоришта с краја 19. и почетка 20. века веома је оскудна. Најранији познати приказ дела унутрашњости Народног позоришта представља већ поменути цртеж објављен у француском листу *Le Monde illustré*, према оригиналној скици Владислава Тителбаха. На њему је документована свечана седница Народне скупштине одржана у јуну 1893. године. Ипак, треба нагласити да овај цртеж, иако важан у погледу документовања унутрашњости здања, не приказује сегмент гледалишта у којем се налази краљевска лока, будући да је аутор представио супротну страну сале.

Од изградње Народног позоришта, уз понеке ситне поправке, веома мало је улагано у одржавање саме зграде и њеног ентеријера, изузев простора краљевске локе. У том контексту посебно је значајан коментар из 1898. године, чији је аутор, потписан псеудонимом *Spectator*, записао: „Кад сте у позоришту,

¹⁴⁰ Аноним, „Свечана представа у београдском народ. позоришту дана 24. фебр. 1882“, *Српске илустроване новине за забаву, поуку, уметност и књижевност*, бр. 17, 1882, 74.

¹⁴¹ Мирослав Тимотијевић, „Народно позориште у Београду – храм патриотске религије“, 20.

¹⁴² Аноним, „Краљ Александар и позориште“, *Застава*, 8. 11. 1895, 3.



Приватно степениште које је водило до дворског салона након реконструкције зграде 1922. године

ви ни по чему (сем једино по краљевој лоци) не можете познати да је то позориште краљевско. У њему не влада никаква свечаност, нити је у њему развијен укус и луксуз који треба да оличава и представља сјај краљевства.“¹⁴³ Ову једноставност и одсуство луксуза можемо уочити и на једном од ретких сачуваних извора који приказују унутрашњост позоришта – на цртежу чије се ауторство такође приписује Тителбаку, а објављен је у *Позоришном листу*,¹⁴⁴ бр. 38 из 1901. године, под насловом *Унутрашњост Народног позоришта*, на којем је приказано цело гледалиште

¹⁴³ *Spectator*, „Позоришна хроника“, *Звезда*, 8. 11. 1898, 6.

¹⁴⁴ Часопис који је Народно позориште објављивало 1901–02.

посматрано са сцене.¹⁴⁵ На овом приказу видљива је краљева лежа, украшена богатим драперијама изнад саме лежа, на чијем се средишту налази симбол краљевског орла, као и драперија пребачена преко парапета.

Током 1902. године извршена је опсежна оправка дворске лежа у Народном позоришту. У оквиру тих радова наручена је нова декоративна драперија, замењене су тапете, а грб Краљевине Србије реализовала је Анка Милинковић.¹⁴⁶ За ове поправке рађена је јавна лицитација 8. јуна 1902. за коју су биле објављене и предрачунске суме за поједине радове. Из тих података видимо да је највише пара издвојено за тапетарске радове у износу од 7.517,27 динара.¹⁴⁷ Занимљива је и преписка између Министарства просвете и Народного позоришта из исте године, која се односи на набавку нових портрета краља Александра и краљице Драге, рад Влаха Буковца. Министарство је упутило наређење да позориште обезбеди ове портрете, док је управа Народного позоришта у одговору истакла: „Част нам је извести да Народном позориште располаже довољним бројем слика Њихових величанстава Краља и Краљице у свим канцеларијама као и у одељењу Њ.В. Краља, а пошто буџетске могућности то не дозвољавају, није могуће набавити и ово издање од Буковца.“¹⁴⁸ Министарство је, међутим, узвратило да се ради о наређењу, а не о молби, из чега се јасно види примена државне дисциплине и контрола културних институција у функцији државне репрезентације.

Реконструкције простора дворског одељења и њихово укидање

Са сменом династија и доласком на престо краља Петра I Карађорђевића, дошло је и до измена у визуелном идентитету лежа. Преко парапета је постављена драперија на којој је уместо грба краљевине био

¹⁴⁵ Олга Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*, (Београд: Музеј позоришне уметности Србије; Универзитет уметности БГД, 1983), 50–51.

¹⁴⁶ Гаврило Ковијанић, нав. дело, 612.

¹⁴⁷ Аноним, „Оправка Нар. позоришта“, *Мале новине*, 31. 5. 1902, 3.

¹⁴⁸ ДАС, НП бр. 965/4

извезен монограм новог краља, чиме је симболички афирмисан континуитет, али и нови почетак у оквиру институционалног приказивања владара. Из дописа Главног одбора за припреме око крунисања краља Петра I, од 23. августа 1904. године, сазнаје се да је, по молби Народного позоришта, одобрена новчана помоћ у износу од 500 динара за оправку краљевог одељења.¹⁴⁹ У часопису *Босанска вила* налазимо и детаљан опис седења поводом свечаности крунисања краља Петра I, која је одржана у Народном позоришту. У тексту се наводи да је 8. септембра 1904. године, на свечаној представи затвореног типа, у дворску ложу у 21 час ушао краљ са породицом и званицама. Опис положаја званица у ложи пружа драгоцен увид у њену просторну организацију: десно од краља седела је кнегиња Милица, лево књаз Данило, поред кога се налазила принцеза Јелена, док су до кнегиње били престолонаследник Ђорђе, краљевић Александар и кнез Павле¹⁵⁰ – дакле укупно седам особа. Према опису објављеном у новосадском „*Позоришту*“ 1881. године, у сваку ложу могло је да стане пет особа, док се за кнежеву ложу наводи да је „као две друге“, што би значило да је била предвиђена за десет особа.¹⁵¹

Значајан визуелни и историјски извор за овај период чини и фотографија гледалишта из 1914. године, настала непосредно уочи планиране реконструкције зграде. Њена основна сврха била је документовање постојећег стања ентеријера, како би се сачувао запис о дотадашњем архитектонско-декоративном решењу. Овај снимак, осим што пружа увид у изглед гледалишног простора тог периода, садржи и вредан визуелни податак – делимичан приказ владарске лежа – што га чини релевантним извором за истраживање развоја и трансформација репрезентативних сегмената позоришног ентеријера. На њој се уочава поменута драперија са извезеним иницијалом краља Петра I. Ипак, с обзиром на угао снимања – фотографија је начињена са сцене, гледано одоздо – унутрашње уређење и намештај у ложи нису видљиви. Ова-

¹⁴⁹ ДАС, НП бр. 965/3

¹⁵⁰ Ратко с Косова, „Биоградске свечаности“, *Босанска вила*, бр. 23–24, 1904, 425.

¹⁵¹ Ј(ован) Ђ(орђевић), нав. дело, 34.

кав изглед задржава се у непромењеном облику све до завршетка Првог светског рата.

Реконструкцијом зграде Народног позоришта 1922. године извршена је значајна измена у изгледу ложе. Уклањањем драперије која је дотад прекривала парпет, овај архитектонски елемент добија уједначену хроматску обраду – белу основу са златним орнаменталним акцентима – у потпуној стилској и колористичкој хармонији са целином гледалишта. Као централни пластични мотив на парпету уграђен је вајарски моделован државни грб новоустановљене Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, који остаје на том месту све до краја Другог светског рата. Изнад ложе видљива је декоративна драперија у форми балдахина без икаквих обележја.

На основу сачуване фото-грађе из периода након реконструкције зграде Народног позоришта из 1922. године, може се утврдити да је простор ложа сачувао сличан капацитет као и раније. У првом реду дворске ложе налазиле су се три до четири полуфотеље, а у позадини један двосед. На фотографији са гостовања Франкфуртске опере 1940. године уочавају се кнез Павле, кнегиња Олга и још четири особе, док је двосед остао празан, што указује на капацитет од приближно осам места.¹⁵² У овом периоду приметно је и непостојање церемонијалног престола као у ранијем периоду – намештај у ложи у потпуности је уједначен и у грађанском стилу, без хијерархијске дистинкције унутар самог распореда седења. Што се тиче дворског салона који се налазио уз ложу, сачувана је само једна фотографија након реконструкције зграде из 1922, која документује изглед простора, као и део оригиналног намештаја набављеног за нови краљевски пар краља Александра и краљицу Марију.

Иако писани трагови о набавкама намештаја за салон и ложу нису сачувани, може се претпоставити да су оне биле под непосредном јурисдикцијом двора. На фотографији се уочавају следећи елементи инвентара: три столице, две фотеље, један двосед, два сточића, једна конзола са огледалом, два постолја за декоративне предмете и параван за пресвлачење,

као и трофејни тепих од коже поларног медведа. На другој фотографији, која приказује степениште које је водило до салона, испод степеништа се уочава велика дрвена комода са декоративним свећњацима и један чивилук за капуте.

Иако не постоје сачувани визуелни или писани извори о ентеријеру краљевског салона пре реконструкције 1922. године, компаративна анализа комада инвентара у ложи указује да је салон и у претходном периоду вероватно имао сличан инвентар и функцију. Ако се ова просторна организација и инвентар упореде и са каснијим периодом употребе истог простора током социјалистичке Југославије, уочава се одређен степен континуитета. У времену Јосипа Броза, упркос промени државног и идеолошког оквира, у салону су и даље присутни предмети сличног габарита и функције: конзола, огледало, сточић, пет до шест фотеља и декоративни предмети. Стога можемо закључити да је простор дворске ложе и њој припадајућег салона у континуитету задржавао свој репрезентативни и церемонијални карактер, одговарајући захтевима јавног протокола и сценографији државног присуства – без обзира на промене у државном уређењу.

Тако се, уз очуван континуитет у функцији и организацији простора, уочавају и периодични покушаји његове надоградње и репрезентативног унапређења, међу којима посебно место заузимају неостварени планови из 1941. године. Тада је била предвиђена још једна преправка зграде која је подразумевала темељну промену изгледа фасаде, надоградњу дворске ложе и проширење дворског салона, уз значајно проширење зграде ка тротоару Француске улице за три метра. Ови планови били су део шире концепције унапређења репрезентативности простора у сусрет планираним свечаностима поводом пунолетства краља Петра II, 6. септембра 1941. године, када је планирано и отварање зграде.¹⁵³ Почетак Другог светског рата и укључење Југославије у сукобе онемогућили су реализацију овог пројекта,

¹⁵² Аноним, „Гостовање ансамбла Франкфуртске опере у Београду“, *Београдске општинске новине*, 1. 3. 1940, 66.

¹⁵³ Вл. Сотировић, „Почетком марта почеће подизање новог дела Народног позоришта код кнежевог споменика“, *Време*, 22. 2. 1941, 7.

остављајући га у домену историјских замисли.

Као што је поменуто, након завршетка рата и изгнанства краљевске породице, уз истовремену промену друштвеног и политичког уређења, долази до радикалних трансформација у функционисању и организацији дворског одељења у складу са потребама новог државног врха. Институција дворске ложе бива укинута, што је у складу са идеолошким принципима комунистичког система, у којем је инсистирано на концепту једнакости и наративу о владару који, барем наизглед, седи „међу народом“. Ипак, дворски салон наставља да постоји, али сада у функцији новог, још раскошнијег облика јавног спектакла. Поред тога, задржава се и приватни улаз са степеништем, који наставља да служи за свечане пријеме и дочек значајних званичника и угледних гостију.

Реконструкцијом из 1966. простор салона је додатно проширен: „На првој галерији реконструкцијом је оформљен салон I, на рачун претпростора и гардеробе. У салон се улази са посебног степеништа, које води у Француску улицу. Просторија салона је правоугаоног облика у основи, са зидном нишом већих димензија.“¹⁵⁴ У овом облику простори опстају све до 1989. године, када се током последње велике реконструкције зграде укидају. Овај чин није био искључиво резултат архитектонских и функционалних измена које су имале за циљ модернизацију и рационализацију позоришног простора већ је у великој мери одражавао и политичке околности краја осамдесетих година, обележене постепеним одумирањем дотадашњих идеолошких облика јавне репрезентације са владарским ликом у центру. Укидањем ових простора симболички је стављена тачка на једну дугу традицију дворског и државног представљања унутар позоришне зграде, што је уједно означило и нови приступ јавном простору у складу са процесима касносоцијалистичке трансформације друштва.

¹⁵⁴ *Студија за обнову и реконструкцију Народног позоришта код кнежевог споменика у Београду*, Завод за пројектовање РАД, Београд 1984.

Истраживање дворског одељења Народног позоришта у Београду показује да је овај простор дуго задржавао своју репрезентативну и церемонијалну функцију, упркос промена државног и политичког уређења од кнежевине, преко монархије, до социјалистичке Југославије. Дворска ложа и салон нису били само архитектонски елементи, већ симболи власти, статуса и културног идентитета, који су истовремено одражавали естетске стандарде, друштвене односе и политички контекст свог времена. Ови простори су, у континуитету, омогућавали и визуелну и протоколарну сценографију јавног наступа, и као такви учествовали у обликовању и презентацији државне моћи и културног идентитета.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ КАО ПРОСТОР КОНТИНУИРАНЕ ДРЖАВНЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ И ТРАНСФОРМАЦИЈЕ (1869–1989)

Народно позориште у Београду показује се у истраженом периоду као сложен и мултифункционалан простор у којем су се укрштали уметнички, политички и протоколарни интереси државе. Од самог отварања 1869. године позориште је служило не само као сцена за уметничка дела, намењена широкој, превасходно грађанској публици, већ и као кључна сцена државне репрезентације где је лик владара централна фигура. Дворска ложа и салон формулисали су визуелни и материјални континуитет владарске присутности, док су свечаности, приједи и меморијални програми унутар зграде доприносили јачању политичког и националног наратива. Током смена династија и политичких режима простор је трпео и видљиве трансформације (реконструкција 1922; адаптације током социјалистичког периода), али су основне функције – репрезентативна и церемонијална – у великој мери опстале до средине XX века. Реконструкције и визуелне интервенције (1922; 1966) показују како материјални елементи позоришта (драперије, грбови, намештај, спомен-плоче) функционишу као инструмент политичке трансформације и легитимације. Коначно,

укидање традиционалних дворских простора крајем XX века означава и симболичан прекид дуге праксе позоришта као директног места династичке/државне сценске репрезентације и почетак другог приступа јавном простору у складу са социјалистичким/постсоцијалистичким променама.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Државни архив Србије
 Архив Југославије
 Музеј позоришне уметности Србије
 Народно позориште у Београду
- Barry. David, *Laurence Olivier & Vivien Leigh: The Final Curtain* (2022, Luton: Acorn Books).
 - Борозан. Игор, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда – споменик кнезу Милошу у Неготину* (2006, Београд: Филозофски факултет).
 - Вукелић. Дејан, „За успомену и ревносну службу: краљевски дарови и меморабилије Обреновића у збирци Дома Јеврема Грујића“, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе VI*, ур. А. Марушић, А. Ранковић (2020, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја).
 - Вукелић. Дејан, „Изгубљени модни артефакти краљице Драге Обреновић: између аукцијске продаје и каснијих сценско-телевизијских евокација“, *Зборник Музеја примењене уметности*, н. с. 16 (2020), 28–37.
 - Даутовић. Вук, „Мобилијар Обреновића из београдског Старог конака у манастиру Раковица“, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе V*, ур. А. Марушић, А. Ранковић (2017, Горњи Милановац), 107–135.
 - Ћорђевић. Јован, „Народно позориште у Београду“, *Позориште* (Нови Сад), год. VIII, бр. 9 (1881).
 - Живановић. Живан, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, књ. I (1923, Београд).
 - Живановић. Живан, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, књ. II (1924, Београд).
 - Живановић. Живан, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, књ. III (1924, Београд), 195; Рајић. Слободан, *Александар Обреновић, владар на прелазу векова – сукобљени светови* (2011, Београд: Српска књижевна задруга).
 - Живојиновић. Драгољуб, *Краљ Петар I Карађорђевић. Уотаџбини 1903–1914*, II (1990, Београд).
 - Ковијанић. Гаврило, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914* (1971, Београд: Архив Србије).
 - Кусовац. Никола; Врбашки. Милена; Грујић. Вера; Краут. Вања, *Стеван Тодоровић: 1832–1925* (2002, Београд–Нови Сад), 147.
 - Леовац. Данко, *Кнез Михаило Обреновић (1823–1868)* (Београд: Хук издаваштво).
 - Љушић. Радош, *Вожд Карађорђе – васкрсник Србије* (2024, Београд: Хук издаваштво).
 - Макуљевић. Ненад, *Уметност и национална идеја у XIX веку* (2006, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства).
 - Малетић. Ћорђе, *Посмртна слава кнеза Михаила М. Обреновића III* (1869, Београд).
 - Малетић. Ћорђе, *Грађа за историју српског народног позоришта у Београду* (1884, Београд).
 - Мале. Албер, *Дневник са српског двора 1892–1894* (1999, Београд: Clío).
 - Медаковић. Дејан, „Предлог Стеве Тодоровића за главну завесу Народног позоришта у Београду“, у: *Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968* (1968, Београд).
 - Милановић. Олга, *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941* (1983, Београд: Музеј позоришне уметности Србије; Универзитет уметности).
 - Милошевић. Раша, *Тимочка буна 1883. године* (1923, Београд: Штампарија Драг. Грегорића).
 - Николић. Милорад, *Театар на Ђумруку* (1971, Београд).
 - Перић. Ј. С., *Пригодна драма у српској књижевности XVIII и XIX века*, докторска дисертација (2018, Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет).
 - Петровић. Живојин, „Тоша Јовановић под окриљем

Краљице Наталије“, *Српска сцена* (1. 7. 1943).

- *Поменик о двадесетогодишњици Краљевског српског народног позоришта* (1894, Београд).
- *Пописи имовине династије Обреновића*, прир. Љушић. Радош (2023, Чачак: Историјски архив).
- Ристић. Љубодраг П., *Србија у британској политици (1889–1903)* (2014, Београд: Балканолошки институт САНУ).
- Столић. Ана, *Краљица Драга Обреновић* (2009, Београд: Завод за уџбенике).
- *Студија за обнову и реконструкцију Народног позоришта код кнежевог споменика у Београду* (1984, Београд: Завод за пројектовање РАД).
- Тимотијевић. Мирослав, *Таковски устанак – српске Цвети* (2012, Београд: Историјски музеј Србије; Филозофски факултет).
- Тимотијевић. Мирослав, „Народно позориште у Београду – храм патриотске религије“, *Наслеђе* VI (2005): 29.
- Тимотијевић. Мирослав, „Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III“, *Наслеђе* IV (2002): 45–78.
- Христић. Коста Н., *Записи старог Београђанина* (1989, Београд: Нолит).
- Шумаревић. Светислав, *Позориште код Срба* (1939, Београд: Задруга професорског друштва).

Анонимни извори

Београдске општинске новине

- Аноним, „Ванредни састанак 12. маја 1895. год“, 28. 5. 1895, 2.
- Аноним, „Свечана дневна представа у Народном позоришту“, 6. 6. 1904, 2.
- Аноним, „Гостовање ансамбла Франкфуртске опере у Београду“, 1. 3. 1940, 66.

Босанска вила

- „Почетак стогодишњице устанка у Биограду“, 1. 1. 1904.
- „Биоградске свечаности“, бр. 23–24, 1904.
- *Илустровано време*
- „Дечији одбор материнског удружења – први концерт у Народном позоришту“, бр. 7, 12. 4. 1930.
- „Срећна деца несрећној деци“, бр. 15, 11. 4. 1931.

Мале новине

- „Дан рођења Њ. В. Краља Александра“, 3. 8. 1889.
- „Са концерта“, 25. 6. 1890.
- „Службена изјава“, 25. 6. 1890.
- „Није било концерта“, 25. 6. 1890.
- „Венчање краља Александра 24. јул“, 26. 7. 1900.
- „Посетиће концерт“, 2. 1. 1902.
- „Оправка Нар. позоришта“, 31. 5. 1902.

Недеља

- „Стање Народног позоришта“, бр. 8, 28. 2. 1910.

Позоришни лист

- „Били у аудијенцији“, бр. 59, 2. 12. 1901.
- „Висока посета“, бр. 40, 8. 11. 1901.
- *Позориште (Нови Сад)*
- „Сељани у позоришту“, 31. 8. 1885.
- „Сељани у позоришту“, 30. 9. 1885.

Правда

- „Синоћна представа“, 10. 12. 1908.
- „Њ. В. Краљ на концерту ‘Кола’“, 18. 2. 1930.
- „Једно отмено вече у позоришту“, 14. 2. 1929.
- „Њ. В. Краљ и Краљица за незапослене“, 12. 3. 1933.
- „Демонстрације на представи *Рабагаса*“, 24. 7. 1932.
- „У Народном позоришту одржан је синоћ бал ‘Зимске помоћи’ у присуству Њ. Кр. Вис. Кнегиње Олге“, 1. 3. 1937.

Стражилово

- „Позориште и уметност“, 5. 3. 1887.
- *Српско коло*
- „Пунолетство српског наследника престола“, 6. 9. 1905.

Српске илустроване новине за забаву, поуку, уметност и књижевност

- „Свечана представа у београдском народном позоришту дана 24. фебруара 1882“, бр. 17, 1882.

Учитељ

- „Просветне зграде“, 1. 10. 1911.

Време

- „Кнез Намесник у детињству“, 6, 7, 8. и 9. 1. 1940.
- „Јуче су у згради Народног позоришта код споменика освећене спомен-плоче оснивачима и најбољим сарадницима нашег театра“, 5. 12. 1934.
- „Њ. Кр. Вис. Кнегиња Олга присуствовала је балетској премијери приређеној синоћ у Народном по-

- зоришту у корист Зимске помоћи“, 16. 2. 1941.
- „Њ. В. Краљ синоћ је присуствовао представи у Народном позоришту“, 29. 12. 1940.
- „Њ. В. Престолонаследник Петар, врховни вођа сокола, први пут на соколској академији у Народном позоришту“, 17. 3. 1930.
- Застава*
- „Славенске земље“, 1. 9. 1868.

- „Политичке вести“, 27. 2. 1883.
- „Краљ Александар и позориште“, 8. 11. 1895.
- „Догађаји у Србији“, 9. 4. 1893.
- „Догађаји у Србији“, 11. 4. 1893.
- „Конгрес српских лекара и привредника“, 6. 9. 1904.
- „Прослава Пере Добриновића“, 8. 3. 1923.
- Звезда*
- „Народно позориште“, бр. 95, 4. 11. 1899.

Jovan Tarbuk

BETWEEN CROWN AND CURTAIN: THE ROYAL PRESENCE IN THE NATIONAL THEATRE

Summary: The National Theatre in Belgrade, being one of Serbia's most significant cultural and public institutions, has from its very founding served as a space where artistic performance, social ritual, and state representation intersected. Far beyond its artistic role, it functioned as a symbolic stage on which royal power, national identity, and the image of the state were articulated and mediated.

This paper examines the material legacy and representative spaces associated with Serbian and Yugoslav rulers within the National Theatre, with particular attention to the royal box and royal salon. Through historical and visual analysis, the study traces the transformation of these spaces and their ceremonial uses from the late nineteenth to the mid-twentieth century.

By exploring events such as royal celebrations, public ceremonies, and parliamentary sessions held within the theatre, the paper reveals how the institution became a key site for constructing and projecting dynastic legitimacy – from the Obrenović to the Karađorđević dynasty – as well as for articulating the symbolic power of Josip Broz Tito's presidency in socialist Yugoslavia. The theatre thus emerges not only as a cultural landmark but also as an instrument of political symbolism and national self-representation, reflecting the evolution of Serbian statehood between the throne and the stage.

Keywords: National Theatre in Belgrade; royal representation; Obrenović and Karađorđević dynasties; royal box; court salon; public ceremonies; national identity.

ПОЗОРИШНЕ ПРЕДСТАВЕ СА НАЦИОНАЛНО- -ИСТОРИЈСКОМ ТЕМАТИКОМ¹

Сажетак: У овом раду истражујемо појам позоришних представа са национално-историјском тематиком и њихову везу са процесом (ре)конструисања националних идентитета, који се континуирано одвија од успона нација-држава крајем 18. и почетком 19. вијека. Иако су референтни теоретичари усаглашени у истицању политичке актуелности ових представа, односно њихове моћи да „убиједе“ публику у исправност неке идеје и „покрену“ је на одређене акције, њихове студије не нуде дефиницију поменутог појма, која би обухватала и објашњење њихове дјелотворности. Наиме, релевантна теоријска литература се углавном бави појмом историјске драме и конкретним дјелима тог жанра, док се изражена сценска ефикасност историјске драме (у стварању афективног искуства и утицају на национална осјећања публике) најчешће подразумејева. Будући да су разматрања о историјској драми очигледно нераздвојна од феномена извођења, у раду полазимо од могућности да се теоријска разматрања о историјској драми могу употребити за дефинисање појма представа са национално-историјском тематиком, што је циљ овога рада. До ове дефиниције доћи ћемо теоријским укрштањем појма историјске драме, са акцентом на политичност овог жанра; и трансформативности као интризичног својства извођења. Затим, након што разјаснимо однос између ове специфичне изведбене трансформативне моћи и позоришне јавне сфере, објаснићемо потенцијал позоришних извођења да остваре дугорочније и шире идеолошке учинке, са акцентом на потенцијал представа са национално-историјском тематиком да учествују у (ре)конструкцијама националног идентитета. Овај утицај нарочито је изражен у турбулентним временима тензија, криза, сукоба и темељних промјена. У том смислу могуће је повући извјесну паралелу између раздобља романтизма и дешавања на простору бивше Југославије током последњих деценија 20. вијека.

Кључне ријечи: представе са национално-историјском тематиком, национални идентитет, историјска драма, трансформативност извођења, позоришна јавна сфера.

Маја Мрђеновић
Факултет драмских уметности,
Универзитет уметности у
Београду
mrdjenovicmaja@yahoo.com

Оригинални научни рад
Примљено: 1. 10. 2025.
Прихваћено: 6. 11. 2025.

¹ Рад је дио ширег истраживања, у оквиру рада на докторској дисертацији на Факултету драмских уметности у Београду.

Завријеме и након југословенских ратова, у новонасталим државама на простору бивше Југославије десила се дубока идеолошка смјена: индивидуална и колективна сјећања на заједничку државу су системски потискивана, а наступио је успон етнонационализма у различитим формама. Политичке фракције промовисале су идеју о „националном буђењу“, коју су спроводиле у највећој мјери кроз убрзану и некритичку (ре)конструкцију државотворних митова заснованих на националним историјама. У редизајнирању историје власти су често манипулисале сјећањем путем стављања митологизованих историјских догађаја у исту раван са савременошћу, што је омогућавало да савремени догађаји „узмичу у удаљено и невјероватно царство непровјерљивих прича и статистика, невјероватних објашњења и неodrживог расуђивања“².

У таквом друштвено-политичком контексту, већина јавно финансираних позоришта (нарочито националних театара) се, уз ријетке изузетке, укључила у брисање наратива о југословенству и процес конструкције етничких националних идентитета³, између осталог кроз продукцију представа са историјским темама. Представе са национално-историјском тематиком су биле примјетан феномен у регионалном позоришту прије, за вријеме и након југословенских ратова, који условно можемо назвати трендом. У Србији је тај тренд нарочито био видљив у другој половини осамдесетих година прошлог вијека⁴, у Хрватској током деведесетих⁵, а у Црној Гори, због спе-

цифичних позоришних околности (током рата готово да није било институционалних позоришних активности у Црној Гори), јавља се тек у другој половини деведесетих и почетком двијехиљадитих година. У свим овим случајевима, од давније историје инструменталистички су се очекивали аргументи за јачање национално-политичких идентитета, што је довело до појаве низа историјских драма и по њима насталих позоришних представа.

У некој мјери, могуће је повући извјесну паралелу између раздобља романтизма, када су позоришни умјетници у националној прошлости тражили теме које ће охрабривати осјећање национализма, и периода на просторима бивше СФРЈ прије, током и неко вријеме након распада ове државе. У доба стварања модерних нација у 19. вијеку, политичке елите су дошле до схватања „да је позоришно представљање материјала на живописан и јавни начин вриједан инструмент за усађивање, јачање и слављење појединих друштвених интереса“⁶. Историја, у првом реду национална, тада је схваћена као материјал који се политички употребљава, при чему је позоришна умјетност у највећој мјери потпала под утицај националистичких покрета⁷. Политички антрополог Иван Чоловић пак, пишући о национализмима у бившој Југославији, истиче да је сваковрсно приповиједање (укључујући оно у медијима и на политичким скуповима, али и у културно-умјетничким дискурсима) било главни „алат“ за расправе о рату, нацији и политици раних деведесетих, због потребе политичких елита да се што је брже могуће реконструише и ојача конструкт нације и успостави контрола над симболима политичке моћи⁸.

Ипак, иако су теоретичари врло усаглашени у истицању моћи представа са национално-историјском тематиком генерално да „убиједе“ публику у исправност неке идеје и „покрену“ је на одређене акције, долази до извјесних теоријских некохерентности и

² Silviya Jestrović, „Born in YU: Performing, Negotiating and Transforming an Abject Identity“, u *Theatre and National Identity: Re-Imagining Conceptions of Nation*, ur. Nadine Holdsworth (London i New York: Routledge, 2014), 14.

³ Ун. Stefan Hulfeld, Jana Dolečki i Senad Halibašić, „Introduction“, u *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, ur. Jana Dolečki, Stefan Hulfeld i Senad Halibašić, (London, New York i Shanghai: Palgrave Macmillan, 2018), 1–33.

⁴ Ун. Ksenija Radulović, „Nacionalni resantiman na sceni“, *Teatron* 118 (2002): 7–12.

⁵ Ун. Snježana Banović, „Testimony Snježana Banović“, u *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, ur. Jana Dolečki, Stefan Hulfeld i Senad Halibašić, (London, New York i Shanghai: Palgrave Macmillan, 2018), 173–175.

⁶ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*, (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001), 32.

⁷ Исто, 42.

⁸ Ivan Čolović, *Politics of Identity in Serbia*, (New York: New York University Press, 2002), 3.

нејасноћа у њиховим радовима. Наиме, релевантна теоријска литература се углавном бави појмом *историјске драме* и конкретним дјелима тог жанра, док на дефиницију појма *позоришне представе са национално-историјском тематиком*, која би обухватала и објашњење њихове дјелотворности, нисмо наишли у својим проучавањима. Ствар компликује то што теоретичари и теоретичарке у својим студијама, уз *драмске текстове* којима се примарно баве, од почетка (а нарочито у дијеловима који се тичу дјелотворности овог жанра у стварању афективног искуства и дјеловања на национална осјећања публике) преплићу и опаске о феномену *позоришног извођења*.

Тако, рецимо, Марта Фрајнд континуирано истиче да је жанр историјске драме веома завистан од извођења и да је једини аутентични облик његовог постојања сценски – „само предложак за позоришну представу“ – јер једино кроз извођење историјска драма може да „постигне максимум свог идејног деловања“⁹; Линденбергер сматра да је за историјску драму „нарочито важна идеја позоришта и театарности“¹⁰; Павличић истиче да се ове драме обраћају гледаоцу и пише о моћи ријечи изговорене са позорнице¹¹; Бенет кроз цијелу своју студију уз драме помиње и феномен извођења који омогућава утицање прошлости, садашњости и будућности у безвремено „увијек“¹²; Баковић тврди да историјска драма тражи изведбу, претходи јој, прати је, упућује на њу, тражи своје постављање у позоришни простор па излази из сфере приватног читалачког у сферу јавног

гледалачког живота¹³.

Међутим, набројани теоретичари који су проучавали феномен историјске драме, махом се не упуштају у објашњавање начина на који историјске драме и њихова извођења „убијеђују“ своју публику у одређене идеје и „покрећу“ је на акцију (у толикој мјери да је ријеч о дистинктивној одлици жанра). Напротив, они углавном изразиту дјелотворност сценског постојања историјске драме пласирају као неупитну премису, коју не доказују. Због ове очигледне нераздвојивости разматрања о жанру историјске драме од феномена позоришног извођења, сматрамо да је могуће искористити теоријска разматрања о историјској драми за дефинисање појма представа са национално-историјском тематиком, који се налази у фокусу овог рада. До ове дефиниције доћи ћемо теоријским укрштањем појма историјске драме, са акцентом на политичност овог жанра; и трансформативности као интризичног својства извођења. Затим, након што разјаснимо однос између ове специфичне изведбене трансформативне моћи и позоришне јавне сфере, објаснићемо потенцијал позоришних извођења да остваре дугорочније и шире идеолошке учинке у одређеном контексту, имајући нарочито у виду потенцијал представа са национално-историјском тематиком да учествују у (ре)конструкцијама националног идентитета.

ЖАНР ИСТОРИЈСКЕ ДРАМЕ

Поља позоришта и сјећања у толикој мјери се међусобно преклапају, преплићу и мијешају, да позоришни теоретичар и драмски писац Атилио Фаворини (Attilio Favorini) сматра да позориште може плодно бити контекстуализовано и као активност памћења и сјећања¹⁴. Овом темом нарочито исцрпно се бавио театролог Марвин Карлсон (Marvin Carlson),

⁹ Марта Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, (Београд и Нови Сад: Прометей и Стеријино позорје, 1996), 52.

¹⁰ Herbert Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*, (Chicago i London: The University of Chicago Press, 1975), 29.

¹¹ Pavao Pavličić, „Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti“, u *Krležini dani u Osijeku. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, ur. Branko Hećimović (Osijek i Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek i Zavod za književnost i teatrologiju Zagreb, 1993), 21–26.

¹² Michael Y. Bennett, *Narrating the Past through Theatre: Four Crucial Texts*, (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 4.

¹³ Ivica Baković, *Drama oko povijesti: Povijest i pamćenje u hrvatskoj i makedonskoj drami druge polovice 20. stoljeća*, (Zagreb: Srednja Europa, 2018), 329.

¹⁴ Attilio Favorini, *Memory in Play: From Aeschylus to Sam Shepard*, (Houndmills i New York: Palgrave Macmillan, 2008), 3.

који такође поставља и опсежно образлаже тезу о чврстој и комплексној повезаности колективних сјећања и позоришта, у толикој мјери да се позориште по њему може разумјети и као складиште културалног сјећања и механизам за његов непрекидни ток, који зависи од актуелних околности¹⁵. Та блиска веза између позоришта и сјећања препозната је и призната у свим позоришним културама, на различите начине, без обзира на то да ли је ријеч о периодима и културама у којима се цијене иновација и оригиналност или пак кодираност позоришног језика¹⁶.

У својој књизи *Запосједнута сцена: Позориште као машина сјећања* (*The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*), Карлсон тврди да позоришна умјетности генерално има неки „сабласни“ квалитет, који се односи на сталан осјећај позоришних стваралаца и публике да се у позоришту нешто већ познато стално поново враћа¹⁷. Ова позоришна „опсједнутост духовима“ односи се на све елементе сценског језика, а у овом дијелу рада задржаћемо се на Карлсоновим разматрањима о позоришном рециклирању већ познатих наратива који имају одређени значај (религиозни, друштвени, политички) за своју публику: причању већ испричаних прича и поновном извођењу већ изведених догађаја. Према овом теоретичару, драма као литерарна форма је у свим културама толико опсједнута сјећањем да би се све драме генерално могле звати као позната Ибзенова драма – *Авети*¹⁸.

Карлсон тврди да је примарни разлог због кога позоришна умјетност свјесно користи рециклирање постојећег и познатог материјала тежња да утиче на процесе рецепције гледалаца¹⁹. Он за испитивање овог феномена уводи за његову студију значајан, тешко прецизно преводив термин *ghosting* (приближно, запосједнутост духовима/аветима), који се односи на свеукупни утисак публике која се у позоришту сусреће са истим стварима са којима се раније

већ сусрела, али у другачијем контексту. Овај утисак, тј. *ghosting* увијек значајно утиче на рецепцију и интерпретацију одређене представе²⁰. Сходно томе, поновно драмско и приповиједање већ познатих прича изазива код публике и поновно искушавање већ проживљених емоција²¹. Иако се Карлсон не бави специфично драмама и представама са историјском тематиком, он наводи да позоришно искуство може бити запосједнуто и историјским асоцијацијама (пored позоришних асоцијација које настају употребом нечега из ранијих продукција); те да је, штавише, сабласно поновно појављивање историјских и митских фигура на сцени одувијек било есенцијални дио позоришног искуства²². Такође, његова шира, уопштенија разматрања у потпуности су примјењива и на жанр историјске драме.

Различити истраживачи ситуирају почетке појаве историјске драме у различите периоде: рецимо књижевни теоретичар и историчар, аутор студије о историјској драми Хербер Линденбергер (Herber Lindenberger) помиње Есхилову драму *Персијанци* као најранији и егземпларни примјер жанра, јер даје примјер драмског коришћења прошлости у служби садашњости: „аутор приказује хибрис освајача који су поражени код Саламине само неколико година раније, како би упозорио тадашње побједнике, своје суграђане Грке на њихов властити хибрис.“²³ Театролог Мајкл Бенет (Michael Y. Bennett) наводи да је комплексна веза историје и сјећања значајна за историјску драму почела на крају средњег вијека²⁴; слично томе, Марта Фрајнд почетке овог жанра ситуира у период ренесансе²⁵, а театролог Фреди Рокем (Freddie Rokem) наводи да је овај екстремно разноврстан и

²⁰ Исто, 7.

²¹ Исто, 3.

²² Уп. М. Carlson, *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*, 13–19.

²³ Н. Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*, 6.

²⁴ М. Y. Bennett, *Narrating the Past through Theatre: Four Crucial Texts*, 12.

²⁵ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 42.

¹⁵ М. Carlson, *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*, 8

¹⁶ Исто, 11.

¹⁷ Исто, 2.

¹⁸ Исто, 1, 2.

¹⁹ Исто, 16.

вишеслојан жанр развијен отприлике од Шекспира, преко француске неокласичне драме и нарочито њемачких романтичара²⁶.

У сваком случају, извјесно је да историјска драма задобија различите облике у зависности од времена и контекста настанка, односно да су се њене најкарактеристичније форме мијењале кроз историју²⁷ паралелно са промјенама схватања саме историјске науке. Такође, постоји слагање да се историјске драме пишу и изводе много чешће у одређеним периодима неке културе или нације него у неким другим, а нарочито је карактеристично њихово јављање у временима друштвено-политичких криза и већих трансформација. У том смислу, тврди Фрајндова, за појаву, појам и поетику жанра историјске драме врло је важна веза са појмовима и феноменима националног идентитета и национализма. У складу са тим, несумњиво је да се, иако су историјске драме писане и раније, „квантитативна ренесанса“ жанра десила у Њемачкој у 18. вијеку, а до његовог пуног замаха дошло је у периоду романтизма у 19. вијеку у вријеме развијања модерног концепта нације-државе, од када основни предмет историјске драме постаје национална (а не, као често до тада, античка или сл.) прошлост. Тада је у свим европским земљама овај жанр добио подстицаје кроз многобројне културне и друштвене тенденције²⁸, јер, како објашњава Марта Фрајнд, управо идеја националног припрема одговарајуће расположење за доживљавање и прихватање оваквог типа драме.

Нова схватања појма националног на друштвено-политичком плану одражавала су се, прије свега, кроз национална ослобађања и уједињавања, између осталог балканских народа од Отоманског и Аустроугарског царства, и у том контексту: „драматуршка обрада заплета и спектакли којима је оживљавана историја [су се] почели схватати као моћно и ефи-

касно средство манипулисања јавним мњењем.”²⁹ Због тога, деветнаестовјековна (и ранија) историјска драма била је махом апологетска у односу на националну прошлост и на владајућу политичку идеологију периода у коме је настајало драмско дјело: аутори су тражили предмет свог драмског дјела у прошлости из жеље за указивањем на славне и одлучујуће тренутке националне прошлости, како би на тај начин допринијели кохерентности и самосвијести одређене нације³⁰. Као заостреније, примјећује Карлсон у свом есеју о национализму и романтичарској драми у Европи, драме са национално-историјским темама из периода романтизма значајно су допринијеле обликовању и развоју модерног национализма³¹.

Због процвата историјске драме у 19. вијеку и њеног односа према историји као према творбеној снази идентитета³², неки проучаваоци, као што је књижевни теоретичар Паво Павличић, сматрају да је „права историјска драма“ (иако се овај аутор бави примјерима из хрватске књижевности, његова разматрања је сасвим могуће и уопштити) постојала само у 19. вијеку, јер је једино тада постојало „романтично“ схватање националне историје (историјско збивање као нешто најважније за појединца и заједницу и као узор и образац садашњег дјеловања) потребно за овај жанр³³. Иако сматрамо да је тврдња овог теоретичара исувише ограничавајућа и уска за дефиницију жанра историјске драме, биће нам значајна у даљим разматрањима.

Премда су такве апологетске, глорификујуће националне драме наставиле повремено да се појављују, од краја 19. вијека генерално је дошло до промјене оријентације жанра и његови најзначајнији токови почињу прошлост „користити и тумачити на

²⁹ Исто, 25.

³⁰ Исто, 34.

²⁶ Freddie Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, (Iowa City: University of Iowa Press, 2000), 11.

²⁷ Ун. Н. Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*, ix.

²⁸ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 24.

³¹ Marvin Carlson, „Nationalism and the romantic drama in Europe“, u *Romantic drama*, ur. Gerald Gillespie (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1994), 152.

³² Ун. Erika Ficher-Lichte, *Povijest drame: razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas (svezak 1)*, (Zagreb: Disput, 2011), 54.

³³ P. Pavličić, „Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti“, 22.

дијаметрално супротан и далеко актуелнији начин³⁴. Ово подразумијева, прије свега, суштинску измјену у пишевом (и његове публике) односу према историји, прошлости, друштвеном поретку, а нарочито појму власти. Тако се новије историјске драме, генерално, не пишу како би славиле прошлост неког народа; чак се ријеђе пишу на изразито националне теме. Умјесто тога, оне често тематизују збивања и личности ширег, европског значаја, са циљем критичког, преоцјењујућег, неретко ироничног преиспитивања националне или европске историје, посматране као историја цјелокупне западне цивилизације. Политичка димензија остаје битан елемент и модерне варијатне жанра, само што је, као што примјеђује Фрајндова, сада ријеч о потреби да се драмским дјелом публика освјешћује и протреса из самозадовољства и учмалости, нарочито када се ради о националном и класном самозадовољству, које је подржавала старија историјска драма³⁵. Такође, због тога што се у новим историјским драмама у европском контексту свака власт генерално посматра као потенцијално врело репресије и неправде, према увидима Марте Фрајнд и Линденбергера, из њих махом ишчежава спектакуларни, слављенички елемент; те главни, „позитивни“ протагонисти више нису носиоци власти, него управо супротна друштвена група – народ, масе (или појединци који припадају овој групи), као они који се тој власти противе и доводе је у питање³⁶.

Ипак, за тему овог рада нарочито је значајна и опаска Марте Фрајнд да се историјска драма у свом старијем, романтичарском, данас уопштено гледано анахроним виду појављује и даље, „најчешће када национално осећање у некој целини створи погодно тло за њену рецепцију“³⁷, односно тамо гдје спољашњи историјски и друштвени чиниоци створе погодно тло за њен поновни раст, као што је то био случај у периоду око и за вријеме ратова у бившој Југославији. У

склопу тадашњег општег занимања за све национално (сасвим налик на оно „препородно“ о којем пише Павличић), историја је постала важна на озбиљан, трагички начин, близак деветнаестовјековном. У оба периода, на просторима бивше Југославије „препородни интелектуалци“ тежили су да стварају историјске вриједности за заједницу, а да би то постигли правили су избор из националне историје – истицали догађаје које су сматрали нарочито важним или симболичним, интерпретирали их, објашњавали им смисао и утврђивали значење³⁸. Све у свему, Павличићевим ријечима, морали су „цијели повијесни ток замислити као јединствену причу у којој се збивања логично уланчавају доводећи до данашњег стања, а евентуално сугерирају и будуће перспективе“³⁹. У таквом контексту, како је могуће примјетити, у драмама и представама са историјском тематиком (опет) доминирају националне теме и апологетски тон према националној прошлости и владајућој политичкој идеологији.

У складу са овим разматрањима, и слависта Ивица Баковић примјеђује да се Павличићевим дефиницијом, иако се односи на деветнаестовјековне (хрватске) драме са национално-историјском тематиком, могу обухватити и неки текстови новијег датума⁴⁰. Међутим, савремени појам драме са национално-историјском тематиком ипак је, чак и у вријеме и на простору на које алудирамо у раду, несводив у потпуности на деветнаестовјековну варијанту жанра. Због тога, иако су нам Павличићева разматрања врло значајна – нарочито његова опаска да

(п)овијесна драма (...) свагда даје неку интерпретацију повијесног тока и његовог смисла, приказујући једне догађаје као узроке а друге као посљедице; при томе, она интерпретира повијесно збивање као нешто важно, управо, као нешто најважније, и за појединца и за заједницу⁴¹,

³⁴ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 33.

³⁵ Исто, 33–35.

³⁶ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 36; Н. Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*, 147, 148.

³⁷ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 37.

³⁸ Уп. Р. Pavličić, „Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti“, 25.

³⁹ Исто.

⁴⁰ I. Baković, *Drama oko povijesti: Povijest i pamćenje u hrvatskoj i makedonskoj drami druge polovice 20. stoljeća*, 22.

⁴¹ Р. Pavličić, „Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti“, 21.

дефиницију драме са историјском тематиком у овом раду не можемо у потпуности свести на њу. Наиме, у савремено доба, уобичајене су и представе које под-разумијевају не само поновно представљање историјских догађаја у позоришту него и „изведбу повијести као процеса и механизма“⁴², у смислу показивања како је тај механизам устројен и како функционише.

Тако неки теоретичари, попут књижевног историчара и теоретичара Виктора Жмегача од класичне историјске драме, као подваријанту жанра, разликују „хисториозофску драму“, која доноси „драмско уобличавање погледа на филозофију повијести“⁴³, односно свјесно спроведен „отклон од духа музеалне илузије“⁴⁴, кроз сценско предочавање могућих представа о историји. При томе, одређени историјски догађај или група ликова користе се с намјером да се укаже на могућност, а не истину историје, „при чему се често прибјегава умнажању оквира и приказивању саме повијести као фикције“⁴⁵. Слично томе, теоретичарка књижевности Линда Хачеон (Linda Hutcheon) уводи нешто шири појам „хисториографска метафикција“, у смислу жанра који је према њој конституиран за постмодернистичку историјску прозу, и који, најкраће речено, и историју и фикцију приказује као дискурсе, односно људске конструкте, при чему их чини практично неразлучивим⁴⁶.

Због велике разноврсности жанра историјске драме, неки теоретичари, попут Павличића, покушавају да дефиницију жанра сузе; други пак, као на примјер Линденбергер⁴⁷, сматрају да историјску драму није ни могуће дефинисати као жанр у стриктном смислу рјечи него да се једино може говорити о специфичној

форми комада на историјске теме преовлађујућих у неком периоду. Ипак, већина проучавалаца заузима став да, упркос великој разноврсности, постоје одређене особености по којима различити типови историјских драма могу бити сврстани у исти жанр⁴⁸, што је гледиште које прихватамо у овом раду. Ове недоумице су, ипак, врло важне, јер произлазе из противрјечја које се налази у самој сржи појма историјска драма. Ријеч је о расцијепљености између одредница „историјска“ и „драма“, односно стварног и фиктивног⁴⁹: у датом појму, прва ријеч „квалификује фиктивност друге, док друга пропитује стварност прве“⁵⁰.

Ову напетост уочио је већ Аристотел, чија општепозната и утицајна разматрања о разликовању историје и поезије, из деветог поглавља дјела „О пјесничкој умјетности“ у уводним дијеловима својих студија помињу готово сви теоретичари⁵¹ на чија истраживања о овој врсти драма се ослањамо у раду⁵². Напетости унутар саме синтагме „историјска драма“, дакле, произлазе из тога што први дио синтагме драмског писца обавезује на историјску истину као бит драме (и тако сужава могућности које Аристотел оставља писцу трагедије да се удаљава од историјских чињеница, обрађује их и мијења); а други захтијева да драма буде преносилац општијих истина, „релевантних у више смислова и у различитим контекстима“⁵³ и да има осмишљену форму, односно да подлијеже законима и конвенцијама умјетничког дјела.

⁴⁸ Уп. М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*.

⁴⁹ Исто, 11–13.

⁵⁰ Н. Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*, x.

⁵¹ Уп. нпр. Н. Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*, 70; М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 11, 12; F. Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, 9–11; М. Carlson, *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*, 18–23; М. Y. Bennett, *Narrating the Past through Theatre: Four Crucial Texts*, 6.

⁵² Уп. Аристотел, *О пјесничкој умјетности*, (Београд: Завод за удџбенике Београд, 1988), 21, 22.

⁵³ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 11, 12.

⁴² I. Baković, *Drama oko povijesti: Povijest i pamćenje u hrvatskoj i makedonskoj drami druge polovice 20. stoljeća*, 13.

⁴³ Viktor Žmegač, *Književnost i filozofija povijesti*, (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1994), 41.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ Baković, *Drama oko povijesti: Povijest i pamćenje u hrvatskoj i makedonskoj drami druge polovice 20. stoljeća*, 23.

⁴⁶ Linda Hutcheon, *Poetika postmodernizma*, (Novi Sad: Svetovi, 1996), 163.

⁴⁷ Уп. Н. Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*.

Додатно, поставља се питање шта у ствари јесте „историјски догађај“, што је кључни појам за долазак до дефиниције жанра, који свој садржај гради „искључиво (...) око неког препознатљивог историјског догађаја или личности или групе препознатљивих историјских догађаја и/или личности“⁵⁴. Фрајндова упозорава да постоји значајна разлика између појмова историја и прошлост, односно да се не може све што се догађало у прошлости дефинисати као историјски догађај, него само оно што је имало некакав утицај на ток историје и сходно томе важност за цијелу заједницу у којој се одигравало у неком тренутку или кроз дужи временски период⁵⁵. Слично питање поставља и Павличић и износи истовјетан увид да се придјев „историјска“ не може приписати свакој драми чији су јунаци људи из прошлих времена, њихови мотиви нешто што више не постоји, а друштвени односи који их одређују дио неке друге епохе. Штавише, према Павличићу, таквим се чак не може окарактерисати ни сваки текст у којем се као јунаци јављају особе са неким историјским значајем; а историјска није ни свака драма која говори о важним прошлим догађајима, укључујући такве за које се једнодушно сматра да су одредили садашњост или да су сами по себи нарочито драматични⁵⁶. Иако су набројани услови неопходни за одређење жанра историјске драме, они нису довољни: неопходно је разликовати праву историјску драму од оне која историју користи само као „рухо“ или извор лијепих прича, при чему историјске околности за радњу бивају суштински неважне или секундарне, а не њено дистинктивно обиљежје⁵⁷.

Осим разграничавања појмова историја и прошлост (и отвореног питања о значењу ријечи „прошлост“), тешкоће при дефинисању жанра историјске драме ствара и неодређеност самог појма историја, јер ни општеприхваћене чињенице о прошлости никада нису сасвим недвосмислене и њихова интер-

претација (имајући у виду да историчари, користећи се документарним материјалом и научним стандардима, ипак пружају своје ауторизоване и наративизоване верзије прошлости) може да се мијења са растом временског одмака од одређеног догађаја. Штавише, и у истом периоду, па и контексту, исти историјски догађаји у различитим историографијама могу бити различито селектирани и исприповиједани, у зависности од специфичне тачке гледишта историчара. Дакле, за који год се историографски извор писац одлучио, на неки начин већ је ријеч о интерпретацији реалности, што додатно компликује везе историјске драме са историјом⁵⁸.

Упркос наведеним теоријским апоријама, које се тичу компликоване везе историјске драме и историје, ипак за сва она дјела која се могу посматрати као истински припадници жанра, без обзира на њихову потенцијалну разноврсност, важи да њихови писци у прошлим догађајима проналазе аналогije са садашњошћу, које усмјеравају њихову интерпретацију како прошлости, тако и садашњости. Стога, ови комади настају

... када аутор таквог дела у једном историјском догађају, тренутку или личности види парадигму некога или нечега што има непосредне или посредне везе или аналогije са тренутком у коме дело настаје, или са неким трајним или стално понављаним ситуацијама, дилемама или проблемима који оптерећују пишећег дух у садашњости⁵⁹.

Док Линденбергер, слично Марти Фрајнд, тврди да историјски комади имају тенденцију да креирају аналогije и континуитет између прошлости и садашњости⁶⁰, Рокем, пишући о сличном, користи термин „јаз“ – временски јаз између „сада“ изведбе и „онда“ историјских догађаја по себи⁶¹. Имајући у виду упра-

⁵⁴ Исто, 54.

⁵⁵ Исто, 55.

⁵⁶ P. Pavličić, „Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti“, 20.

⁵⁷ Разграничењима историјске драме од трагедије и мелодраме опсежно се бавила Марта Фрајнд у својој студији (видјети М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 41–48).

⁵⁸ Уп. Matthew H. Wikander, *The Play of Truth & State: Historical drama from Shakespeare to Brecht*, (Baltimore i London: The Johns Hopkins University Press, 1986), 2.

⁵⁹ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 57.

⁶⁰ H. Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*, 5.

⁶¹ F. Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, 6.

во тај „јаз“, Бенет тврди да „(п)риповиједање о прошлости у значајној мјери представља и преводилачки чин“⁶², у смислу чина превођења као својеврсне интерпретације, односно преношења неког другог временског и/или просторног контекста у сопствени. Пишући о поновном приказивању историје у савременој историјској драми, Бенет разлаже значења ријечи „поново“ (на енглеском језику). При томе сучељава, с једне стране, „враћање у бивше стање“ и са друге стране, чињеницу да се то враћање дешава „изнова, на други начин“⁶³, при чему уочава тензију (мање или више прикривену) између онда/назад (шта се некад десило) и сада/изнова (како је то нешто приказано).

Сви истраживачи историјске драме чије увиде користимо у раду слажу се и у констатацији да се у овим драмским текстовима веза између реалности и књижевности у великој мјери остварује помоћу њиховог политичког садржаја⁶⁴. Те драме су, другим ријечима, увијек у мањој или већој мјери, али неизоставно, политички актуелне и „обрађају (се) гледаоцу и читаоцу управо својом повијесном димензијом, при чему је повијест виђена као битна саставница живота и умјетности“⁶⁵. Наиме, како објашњава Марта Фрајнд, историјска драма је, без обзира на могућу уопштеност садржаја или потенцијалне универзалне интерпретације, врло политизован жанр, који се нужно мора посматрати у контексту друштва у којем настаје или се обнавља⁶⁶. Мотивација писаца да тумаче и преосмишљавају догађаје обухваћене историјским предтекстом лежи у друштвено-политичким чињеницама, који, према Фрајндовој, снажније дјелују на настанак, позоришни живот и рецепцију историјске драме, него што је то случај са другим жанровима⁶⁷.

⁶² M. Y. Bennett, *Narrating the Past through Theatre: Four Crucial Texts*, 1–3.

⁶³ Исто, 2,3.

⁶⁴ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 18.

⁶⁵ Р. Павличић, „Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti“, 21, 22.

⁶⁶ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 19.

⁶⁷ Исто, 13, 14.

Због тога, Линденбергер примјећује да међу тематским материјалом историјске драме посебан статус има управо сопствена национална, а не било која друга прошлост⁶⁸. Слично тврди и Рокем, одговарајући на истраживачко питање о основној мотивацији за позоришно извођење прошлости – да су праксе изведби прошлости у позоришту важне за процесе промишљања стања друштва у датом тренутку, а нарочито његове традиције и питања националног идентитета. Дакле, представе са национално-историјском тематиком рефлектују комплексна идеолошка питања која се тичу колективних идентитета и структура моћи у неком друштву, при чему креатори представе одлучују коју ће врсту односа нека представа успоставити према прошлој и савременој друштвеној стварности, у распону од тупог ревизионизма до критике и отпора етаблираним, стереотипним и хегемонистичким прерцепцијама прошлости⁶⁹. Бавећи се сличним питањем – како историјске драме приступају историјском догађају и савременој стварности – Марта Фрајнд сугерише да тај приступ варира од тежње да се пренесе најшира могућа поука до жеље да се историја (зло)употријеби „као политичко средство којим примаоци треба да се убеду у исправност неке идеје или покрену на неку политичку, друштвену или верску акцију“⁷⁰.

Прије преласка на разматрања о трансформативном потенцијалу позоришног извођења, овај одјељак ћемо завршити дефинисањем историјске драме: овај појам, у најширем смислу, односи се на оне драме које тематизују неки догађај, личност или тему из историје (најчешће националне), било да их преузимају непосредно из историографије, или као већ обрађене у митовима и легендама. При томе, у овим драмама се успоставља одређени однос према приказаној прошлости, било проблематизовањем историјских дешавања и ликова, било пропитивањем самог историјског процеса. У тексту који слиједи одреднице

⁶⁸ H. Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*, 6.

⁶⁹ F. Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, 8.

⁷⁰ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 58.

које се односе на овај жанр ћемо укрстити са инхерентним особинама позоришног извођења, нарочито онима које се тичу његове трансформативности.

ТРАНСФОРМАТИВНА МОЋ ПОЗОРИШНОГ ИЗВОЂЕЊА

Током цијеле позоришне историје постоје добро документовани примјери да су различити политички моћници схватили театарске изведбе као нешто што има потенцијал да утиче како на своју непосредну публику (укључујући могућност изазивања различитих врста нереда), тако и на друштвено-политичку ситуацију генерално; због чега је позориште кроз већи дио свог трајања било изложено перманентној цензури⁷¹. Због трансформативне снаге која може дјеловати на идентитет гледалаца, на избегавање позоришних представа упозоравали су разни противници театра (и свјетовни, и вјерски ауторитети); док су га неки управо због те преобразне моћи пропагирали⁷².

Док је знање властодржаца о моћи позоришног извођења да утиче на идентитет публике често било имплицитно, о њему су експлицитно писали позоришни теоретичари (при чему најранији сачувани текстови датирају још из 3. вијека п. н. е.⁷³). Одговарајуће теоријске расправе, примјећује теоретичарка извођачких умјетности Ерика Фишер-Лихте (Erica Ficher-Lichte), упркос различитим одређењима у појединостима, такође превасходно наглашавају потенцијални преображавајући утицај позоришних представа на њихове учеснике, тј. извођаче и гледаоце. Штавише, према овој теоретичарки, трансформативност је „те-

мељна категорија естетике перформативног“⁷⁴. Ипак, упркос овом консензусу, теоретичар позоришта и извођења Баз Кершо (Baz Kershaw) примјећује да међу позоришним научницима постоје тешкоће и зазори да се ова учинковитост доказује. Иако обично имамо мало или нимало потешкоћа у посматрању, па чак понекад и тачном описивању непосредних реакција које изведба изазива, те упркос свим посредним и непосредним свједочанствима која пружа позоришна историја, „међу позоришним историчарима и критичарима често је постојала раширена нервоза око тврдњи о учинковитости изведбе“⁷⁵. Ипак, наставља Кершо, перманентно их је прогонио „дух аристократске катарзе“, па су најозбиљнији теоретичари увијек изнова привучени да се позабаве питањем потенцијалних краткорочних и дугорочних учинака које би позоришна изведба могла постићи, на микро и макро нивоу⁷⁶.

У теоријским образлагањима поменутој опасности/нада трансформације редовно је приписивана посебним медијалним условима извођења, односно „физичком коприсуству извођача и публике“: уобичајени аргумент оних који су упозоравали на трансформативну моћ позоришта био је начин на који глумци при извођењу користе своје тијело, при чему су често коришћени термини као „зараза“ и „инфицирање“ – у смислу тога да се афекти који се опажају на тијелу глумца путем перцепције неизоставно преносе на тијело гледаоца⁷⁷. Рокем опажа да изненађујуће много аутора текстова о позоришном извођењу реферише на концепт позоришних енергија, који користе за анализирање специфичности позоришне комуникације⁷⁸. Управо та комуникација која се при извођењу позоришне представе одвија између извођача и публике, и која подразумева и енергетску размијену

⁷¹ Уп. Baz Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, (Routledge: London i New York, 1992), 63. i Manfred Pfister, *Drama: teorija i analiza*, (Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998), 63.

⁷² Erika Ficher-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, London i New York: (Routledge, 2008), 191–193.

⁷³ Фишер-Лихте као индикативне помиње Аристотелов појам „катарза“, као и појам „раса“ развијен у индијском спису *Натјујашастра* (*Natyasastr*) (уп. E. Ficher-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 191).

⁷⁴ Исто, 50.

⁷⁵ B. Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, 21.

⁷⁶ Исто.

⁷⁷ E. Ficher-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 91.

⁷⁸ F. Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, 189.

посредовану тјелесним коприсуством, полазишна је тачка за разматрање могућности привремених или трајних промјена идентитета учесника у процесу извођења.

У овом тексту, са једне стране, ослонићемо се прво на истраживања Ерике Фишер-Лихте и у мањој мјери других теоретичара који дјеле њене премисе, а који су се бавили специфичностима извођења по себи, односно својствима и потенцијалима изведбе у најширем смислу ријечи и разграничавањем позоришних од културалних извођења. Затим, позабавићемо се и истраживањима теоретичара позоришта и извођења Кристофера Балма (Christopher B. Balme) и Кершоа, који сматрају да Ерика Фишер-Лихте са својим тезама припада старијој генерацији истраживача која се фокусира на „поетику извођења“, то јест затворени круг перформативног етичког искуства које се одвија у позоришној црној кутији. Балм и Кершо пак сматрају да је то сувише узак концепт за проучавање позоришта као јавне сфере за одвијање друштвених и политичких дебата, који је стога потребно проширити проучавањем ширег контекста у коме се изведба одвија.

Ерика Фишер-Лихте у својој књизи *Трансформативна моћ извођења* (*The Transformative Power of Performance*, 2008) и дјелимично у студији *Паутилов увод у студије позоришта и извођења* (*The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 2014) као централан, конститутивни појам за бављење специфичностима процеса изведбе истиче поменуто тјелесно коприсуство извођача и гледалаца, који постоје у односу међузависности. Због тога, чин сваке изведбе је непоновљив, јер зависи од „енергетске, емоционалне и духовне размене“⁷⁹ извођача и публике, због чега изведба као таква постоји само за вријеме свог одвијања. То узајамно дејство посредовано енергетском размјеном која је опажљива на посебан, тјелесни начин (и без неких опажљивих радњи и понашања учесника) Ерика Фишер-Лихте именује као „аутопојетичка повратна спрега“⁸⁰. Током изведбе из-

вођачи утичу на публику, али и све што чини публика утиче на извођаче и друге посматраче и њихову перцепцију: ток сваке изведбе је суштински недетерминисан, чак и ако су све радње у инсценијацији чврсто испланиране⁸¹.

Из међусобног дејства косубјеката који учествују у извођењу, произлази и дијељена одговорност свих учесника за ток изведбе. Ова одговорност пак имплицира неодвојиву повезаност естетског и социјалног/политичког у свим изведбама, укључујући позоришне представе. Дакле, све изведбе су базично политичне; а та политичност не захтијева политичке теме, него је гарантована тјелесним коприсуством, тврди Ерика Фишер-Лихте⁸². Слично томе, теоретичарка позоришта и извођења Александра Јовићевић наглашава да је извођење, између осталог, мјесто „реалног окупљања“⁸³ у јавном простору, односно социјални догађај. Такође, и филозофиња Џудит Батлер (Judith Butler) подвлачи да тијела окупљена у јавном простору „упражњавају плурално и перформативно право на појављивање, право које потврђује и позиционира тело усред политичког поља“⁸⁴; док театролошкиња Џанел Рајнелт (Janelle Reinelt) сматра да се током позоришне изведбе дешава радикално конституисање „нас“ у неком одређеном времену⁸⁵.

Осим мишљења теоретичара који тврде да је политичност инхерентно својство сваке изведбе, постоје и друга мишљења: рецимо, према театрологу Патрису Павису (Patrice Pavis), окупљена публика је тек *скуп*, коме је потребна окупљеност око заједничких естетских, етичких и политичких циљева да би се преобразио у *заједницу* као „важну и је-

mance Studies, (London i New York: Routledge, 2014), 19, 20.

⁸¹ Исто, 20.

⁸² E. Ficher-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 44.

⁸³ Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, (Beograd: Fabrika knjiga, 2007), 8.

⁸⁴ Džudit Batler, *Ka performativnoj teoriji okupljanja*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikaciju, 2019), 15.

⁸⁵ Džanel Rajnelt, *Politika i izvođačke umetnosti*, (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2012), 40.

⁷⁹ Ivan Medenica, „Vidovdan i njegove izvedbe: 1989–2014“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 25/26 (2014): 247.

⁸⁰ Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Perfor-*

динствену целину“ емоција и мисли⁸⁶. Интензивна, ма како краткотрајна позоришна искуства – која Карлсон означава као „епифаније“⁸⁷, театролошкиња и позоришна критичарка Џил Долан (Jill Dolan) именује „утопијским перформативима“⁸⁸, а антрополог Виктор Тарнер пише о тренуцима који од публике чине „communitas“⁸⁹ – према овим теоретичарима извођења, неопходна су да извођење стимулише осјећај повезаности са групом. Имајући у виду све наведене аргументе, у овом тексту усвајамо став Ерике Фишер-Лихте, према коме се заједница извођача и публике при извођењу нужно успоставља, док су интензитет њене повезаности и одрживост након завршетка изведба неизвјесни и зависни од различитих фактора, како унутрашњих који се тичу саме изведбе, тако и спољашњих, односно контекстуалних.

Због чињенице да извођачи и гледаоци који стоје у односу косубјектата својим узајамним дјеловањем производе изведбу, али и изведба истовремено „производи“, односно преображава њих, у првом реду као извођаче и гледаоце⁹⁰, Кершо, ослањајући се на Тарнера, истиче да природа улоге публике у различитим изведбама може варирати на разне начине,

⁸⁶ Patris Pavis, Patris, *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*, (Beograd: Clio, 2021), 358.

⁸⁷ Ријеч је о тренуцима изузетног енергетског интензитета у току извођења; Карлсон (уп. Marvin Carlson, „The Theatre Journal Auto/Archive“, *Theatre Journal* 55, no. 1 (2003): 211).

⁸⁸ Према Џил Долан, појам „утопијски перформативи“ односи се на краткотрајне, али дубоке тренутке, у којима позоришно извођење дјелује на публику тако да је „уздиже мало изнад садашњости, у осјећај пун наде какав би свијет могао да буде, ако би сваки тренутак наших живота био тако емотивно осебујан, великодушан, естетски упечатљив и међуљудски интензиван“ (Jill Dolan, *Utopia in performance: Finding Hope at the Theater*, (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005), 5).

⁸⁹ Тарнер изразом „communitas“ описује тренутке у току позоришног или ритуалног извођења, у којима учесници имају осјећај да постају дио цјелине у органском, скоро духовном смислу; индивидуалност појединаца постаје фино наштимована са онима око њих и кохезиван, иако пролазан осјећај припадност групи преплављује публику и извођаче (Turner 1974: 274 i 1982: 45–51, према J. Dolan, *Utopia in performance: Finding Hope at the Theater*, 12).

⁹⁰ E. Ficher-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 50.

али је у неким аспектима увијек слична оној коју доживљавају учесници ритуала: то је гранична, лиминална улога која учесника поставља „betwixt and between“ трајнијих друштвених улога и стања свијести⁹¹. Доспијевање у стање лиминалности, које креира дјеловање аутопоетичке повратне спреге, неопходан је услов за могућност трансформације учесника у изведби. У овој „фази прага“ (од лат. израза за праг „limen“⁹²) дихотомно схваћени парови конститутивни за западну културу (рецимо, стварно и нестварно, субјекат и објекат, тијело и дух итд.), ријечима Ерике Фишер-Лихте, „губе једнозначност, почињу се кретати и осцилирати, могуће и коначно урушавати“⁹³. На тај начин сва извођења „омогућавају да се супротности уруше, конституишу збиљу у којој се једно истовремено може појавити као друго, збиљу нестабилности, нејасноћа, вишезначности, прелаза, уклањања граница“⁹⁴.

Ово доводи до дестабилизовања перцепције свијета и аутоперцепције и креирања „стања неизвесности“⁹⁵ у коме је гледалац „дестабилизован, нити у стварном животу ни у имагинарном свету“⁹⁶. Јовићевић ово стање дефинише као „гранични период, између једног контекста значења и деловања и другог, када неко више није оно што је био, а још није постао нешто друго“⁹⁷; док Тарнер објашњава да је лиминалност „стање или процес избјегавања класификација, живљења на маргинама, или заузимања позиције лишене конвенционалне структуре“⁹⁸.

⁹¹ Turner, 1982: 11, према B. Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, 24.

⁹² Овај појам поријеклом је из антропологије и етнологије, а на поље студија извођења се проширио крајем 20. вијека.

⁹³ E. Ficher-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 169.

⁹⁴ Исто, 174.

⁹⁵ P. Pavis, *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*, 173.

⁹⁶ Исто.

⁹⁷ A. Jovičević i A. Vujanović, *Uvod u studije performansa*, 43.

⁹⁸ Turner, 1969, према Chad Eric Bergman, „Two Languages, One Theatre: Cultural Liminality at Lilla Teatern“, u *Theatre, History, and National Identities*, ur. Helka Mäniken S. E. Wilmer i W. B. Worthen, (Helsinki: Helsinki University Press, 2001), 185.

Управо улога лимиалне фазе у процесу изведбе (а све врсте изведби отварају могућност за улазак у лимиално стање) јесте потенцијална основна разликованост између ритуалних/неумјетничких и умјетничких извођења, али и мјесто спорења теоретичара. Неки од њих, као што су рецимо теоретичар студија извођења Ричард Шекнер (Richard Schechner), антрополог Милтон Сигнер (Milton Signer) и теоретичар студија извођења Џон Мекензи (Jon McKenzie), посредују став да се ове двије врсте извођења не могу прецизно разграничити, него да је могуће говорити само о генералној категорији (културалних) извођења. За разлику од њих, Ерика Фишер-Лихте, иако се слаже да је у овом случају тешко повући прецизну границу, изричито је да у својој теорији не изједначава умјетничке изведбе са неумјетничким, али је истовремено и отворена у погледу тога да сматра да је врло тешко повући јасну границу између њих⁹⁹. Разматрања ове теоретичарке о повлачењу наведене границе значајна су нам због додатног разјашњавања специфичности представа са национално-историјском тематиком.

Ерика Фишер-Лихте одбацује најочигледнију разликованост као критеријум диференцијације, а то је премиса да се у неумјетничким изведбама промјене којима води лимиална фаза тичу друштвеног статуса оних који се подвргавају одређеном ритуалу, те да су као такве иреверзибилне – новозадобијени идентитет задобија и друштвено признање¹⁰⁰. Према Фишер-Лихтеовој, то је преуско гледиште: „(п)роблематика појма трансформације састоји се у томе да он увијек значи различите врсте промјена, да се дакле не могу омеђити одређене врсте промјена којима би тада једино одговарао појам трансформације.“¹⁰¹ Дакле, промјена у коју води фаза прага може се, и када су у питању ритуалне и умјетничке изведбе, односити не само на промјену друштвеног статуса укључене особе него и на њену трансформацију у сваком могућем погледу, укључујући перцепцију стварности¹⁰²

⁹⁹ E. Ficher-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 175.

¹⁰⁰ Исто, 175–179.

¹⁰¹ Исто, 215.

¹⁰² Rao i Köppling, 2000, према E. Ficher-Lichte, *The Transformative Po-*

(као што је потенцијално случај са, на примјер, политичким скуповима који потпадају под неумјетничка културална извођења).

Због тога, Ерика Фишер-Лихте покушава да уведе додатне критеријуме за разликовање између естетских и неестетских искустава: „Док искуство прелаза у којем пут јесте циљ означавам као естетско, искуства прелаза која представљају пут ка неком ‘другом’ циљу означавам као не-естетска искуства.“¹⁰³ Дакле, у естетском искуству ријеч је о искуству прага, прелаза, процеса преображаја *по себи*; а у неестетском искуству ради се о прелазу *ка нечему*, трансформацију у *ово или оно*. Међутим, она сама ускоро релативизује и оспорава и овај разликовни критеријум, јер закључује да естетска и неестетска искуства могу супостояти и прелазити једно у друго и у истој изведби; те да од перцепције сваког појединог гледаоца „зависи да ли се концентрише на лимиално стање у које га је довела његова перцепција, или га сматра и проживљава као прелаз ка одређеном циљу“¹⁰⁴.

Напослијетку, Ерика Фишер-Лихте закључује да је узалудно трагати за иманентним обиљежјима која би послужила као критеријум разликовања умјетничких и неумјетничких извођења, па уводи спољашњи критеријум припадност институцији умјетности:

(3)а разликовање умјетничких и неумјетничких извођења није, дакле, пресудан ни њихов догађајни карактер ни посебне стратегије инсценације које им леже у основи, или естетско искуство које оне омогућавају. Напротив, институционални оквир је тај који одлучује о томе да ли се извођења требају класификовати као умјетничка или неумјетничка¹⁰⁵.

Аутономију умјетности, закључује она, у коначници гарантује институција умјетности¹⁰⁶. Штавише,

wer of Performance, 175.

¹⁰³ E. Ficher-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 199.

¹⁰⁴ Исто, 200.

¹⁰⁵ Исто, 201.

¹⁰⁶ Исто. Потребно је нагласити да, када је реч о овом аргументу, сматрамо да није довољно убједљив, с обзиром на то да позоришна представа, рецимо, може да се деси и на стадиону, а политички митинг и у позоришној сали. Са друге стране, иако је, како тврди сама теоретичарка, извјесно да не постоји јасна и не-

у својој каснијој књижи иде даље и изражава свијест да се институције у којима се дешавају културална извођења могу знатно разликовати¹⁰⁷. Према томе, умјетничка и неумјетничка извођења нужно је разликовати (иако се ритуални и театарални елементи могу наћи у свим жанровима културалних извођења, јер су иманентни самом перформативном карактеру догађаја), али је то могуће само у контексту одређених историјских периода у датој култури у којима су им придодате изразито различите функције, па су према томе сврстане у различите институције; а диференцијација међу њима која би била универзална и систематична је немогућа¹⁰⁸.

Ова дистинкција до које долази Ерика Фишер-Лихте доноси увиде који доприносе дефинисању појма представа са национално-историјском тематиком. Наиме, ове представе користе прошлост да би говориле о савременој друштвеној стварности и често теже достизању неког ванумјетничког циља (рецимо, јачање националног идентитета и слично, на сасвим сличан начин као нпр. политички скупови). Нарочито у оном току жанра који Марта Фрајнд¹⁰⁹ именује као „пропагандни“ – који се обраћа првенствено неком постојећем снажном колективном осјећању у публици (националном, вјерском, политичком, страначком, револуционарном...), при чему аутори експлицитно желе да брзо изазову или интензивирају одређено расположење у гледаоцима и усмјере их у извјесном идејном и политичком правцу – долази до преовла-

двосмислена веза између естетских искустава и умјетничких извођења, или неестетских искустава и неумјетничких извођења, него се обе врсте искустава мијешају у сваком извођењу (Fischer-Lichte, 2014: 164, 165), потенцијалне трајније или трајне промјене учесника као ефекат умјетничких извођења (које трају и након саме изведбе) не могу бити проучаване методологијом анализе извођења (уп. Е. Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 164–169). Због тога, критеријум лиминалности као циља, иако није поуздан нити апсолутан, ипак може бити прихваћен као најутемељенији и најчвршћи критеријум разликовања умјетничких и културалних извођења.

¹⁰⁷ Е. Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 174.

¹⁰⁸ Исто, 178, 179.

¹⁰⁹ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, 67.

давања неестетских искустава¹¹⁰, али их због припадности тзв. институцији умјетности несумњиво класификујемо као умјетничка извођења.

ПИТАЊЕ ЕФИКАСНОСТИ ПОЗОРИШТА У „СТВАРНОМ СВИЈЕТУ“: ПОЗОРИШНА ЈАВНА СФЕРА

Изражена политичност представа са национално-историјском тематиком, која понекад прелази и у пропаганду, погодан је прелаз ка разматрању феномена позоришне јавне сфере. Као што смо раније већ наговјестили, Балма занима потенцијал позоришних извођења (и институција) да дјелују као јавна сфера и задобијају учинковитост у ширем контексту, чиме се бави у својој књижи *Позоришна јавна сфера* (*The Theatrical Public Sphere*). Балм прво проблематизује сам хабермасовски, општеприхваћени и најпроширенији појам јавне сфере¹¹¹, за који сматра да није прилагођен позоришној умјетности јер не узима у обзир моћ афеката у позоришном извођењу.

Наиме, иако не пориче когнитивну димензију позоришне умјетности, према Балму је позоришно из-

¹¹⁰ Следећи цитат такође одражава блискост културалних са пропагандним представама са национално-историјском тематиком: „Културалне су изведбе ‚згоде‘ у којима се као култура или друштво промишљамо и одређујемо, драматизирамо *властите колективне митове и повијест*, подастиremo си алтернативе и напослијетку се у неким погледима мијењамо, док у другима остајемо исти“ (курзив М. М.) (Jon McKenzie, 2006: 57, према Наташа Тасић, *Наступи и репертоар хора „Обилић“ на државним светковинама посматраним као културално извођење, а као репрезентативан пример улоге хорског певања у обликовању националног идентитета у Србији после 1989. године*, необјављена докторска дисертација, (Београд: Факултет драмских уметности, 2020), 24). Једна од универзалних одлика свих жанрова културалних извођења је и успостављање нових или његовање или реафирмација већ постојећих заједница, што је, генерално, и тежња представа са национално историјском тематиком.

¹¹¹ За схватање концепата јавности и јавне сфере најзначајнији су радови Јиргена Хабермаса (Jürgena Habermas), нарочито *Структурална трансформација јавне сфере* (1962). Хабермас као кључан за успјешно дјеловање јавне сфере истиче рационално-критички дискурс, који подразумева једнакост свих учесника, чија комуникација се вреднује на основу ваљаности кориштене аргументације.

вођење (упркос, рецимо, чак инсценијском труду да се досегне брехтовско отуђење или „постдрамска когнитивна дисонанца“) првенствено „област емоционалног интензитета“¹¹², што значи да и пут ка интелекту води преко афекта. Сличне идеје – које се тичу потребе да се дође до вишеслојнијег и вишезначнијег разумијевања појма јавне сфере, које би хабермасовски концепт надоградило агонистичком и лудичком димензијом – посредују и политичка теоретичарка Шантал Муф, политичка филозофкиња Ненси Фрејзер¹¹³ (Nancy Fraser), Рајнелт¹¹⁴ и Долан¹¹⁵. Дакле, постоји прилично раширен консензус да би позоришну јавну сферу требало третирати и проучавати као „дијалектичко разрешење два привидно супротстављена гледишта“¹¹⁶, рационално-критичког и агонално-лудичког, уз нагласак на моћ афеката који омогућавају креирање тренутака процесуалног, пролазног, али снажног и трансформативног осјећаја метафоричког сродства, заједништва и солидарности међу учесницима у позоришном извођењу¹¹⁷.

Међутим, до разилажења у мишљењима долази када се постави питање да ли и у којој мјери позориште данас може заиста да дјелује као јавна сфера. Док неки проучаваоци позоришта и извођења без резерве (често и без детаљнијих образложења) тврде да позориште континуирано дјелује као јавна сфера која има моћ да утиче на локалне заједнице, али и макросферу политичке моћи¹¹⁸, други изражавају

скептицизам према тој идеји. Рецимо, Џанел Рајнелт је става да је у глобализованом друштву, када је реч о позоришној умјетности,

директна политичка ефикасност практично немогућа у оквиру јавно финансираног позоришта, као и у склопу интернационалних умјетничких догађаја, фестивала, или приватно финансираних интеркултурних пројеката подржаних од стране транснационалних спонзора¹¹⁹.

Такође, она исказује извјесни песимизам у погледу мјеста и досега позоришта у новомедијском окружењу, чак и у случају изведби врло значајних за публику која им присуствује. Иако сматра, као што је већ поменуто, да се током процеса извођења формирају привремене заједнице извођача и публике које имају политички потенцијал, Рајнелтова истовремено поставља и питање трајности и учинковитости тако успостављене привремене заједнице, и одговара да позоришни догађај ријетко има ефикасност изван времена трајања изведбе, иако то није искључено: изведба, према Џанел Рајнелт, може постати „катализатор будућности за будуће догађаје“¹²⁰. Међутим, то се дешава тек повезивањем са другим (културним, научним, политичким) догађајима: тек тако позоришни догађај може извршити знатан утицај на подржа-

Representations of the Past in Contemporary Theatre, 2,3) разматра о моћи позоришта да утиче на публику и изазива различите идеолошке дебате у различитим националним контекстима; Надин Холдсворт (Nadine Holdsworth, „Introduction“, у *Theatre and National Identity: Re-Imagining Conceptions of Nation*, ur. Nadine Holdsworth, (London i New York: Routledge, 2014, 2) тврди да позориште има потенцијал да утиче на јавну сферу, кроз теме којима се бави, интерпретативне приступе, естетске стратегије, мјеста која окупира; за Лукића (Darko Lukić, *Drama ratne traume*, (Zagreb: Meandarmedia, 2009), 101) позориште је „скупна и јавна дјелатност, која се заправо веома ријетко задржава унутар граница простора аутономног умјетничког дјеловања (...) те веома често и дубоко улази у подручја друштвеног, политичког и вјерског живота“; Баковић (I. Baković, *Drama oko povijesti: Povijest i pamćenje u hrvatskoj i makedonskoj drami druge polovice 20. stoljeća*, 13) сматра да изведбене праксе историјске стварности често изазивају бурне реакције јавности, улазе у арену важних политичких питања, те да позоришта кроз изведбе историје постају простори за јавну расправу.

¹¹⁹ J. Reinelt, „Rethinking the Public Sphere for a Global Age“, 21.

¹²⁰ Dž. Rajnelt, *Politika i izvođačke umjetnosti*, 40, 41.

¹¹² Christopher B. Balme, *The Theatrical Public Sphere*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 15.

¹¹³ Nancy Fraser, „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“, у *Habermas and the Public Sphere*, ur. Craig Calhoun (Cambridge: MIT Press, 1992), 125.

¹¹⁴ Janelle Reinelt, „Rethinking the Public Sphere for a Global Age“, *Performance research* 16 (2) (2011): 18.

¹¹⁵ J. Dolan, *Utopia in performance: Finding Hope at the Theater*, 29.

¹¹⁶ C. B. Balme, *The Theatrical Public Sphere*, 202.

¹¹⁷ J. Dolan, *Utopia in performance: Finding Hope at the Theater*, 33.

¹¹⁸ На примјер, Долан (J. Dolan, *Utopia in performance: Finding Hope at the Theater*, 10) пише о посматрању позоришне публике као партиципаторне јавности, те да привремене заједнице које публика формира као мјеста јавног дискурса могу утицати на ширу јавну сферу; Рокем (F. Rokem, *Performing History: Theatrical*

вање формирања трајнијег колективног субјекта¹²¹.

Слично томе, Балм тврди да позоришно гледалиште некада јесте било виђено као јавна сфера и „реторта за формирање јавног мишљења“, те потенцијални „форум за протесте“ са значајним политичким потенцијалом. Међутим, према овом теоретичару, у данашње вријеме уобичајено извођење позоришних представа (без обзира колико те представе биле провокативне и иновативне) по правилу не представља јавну сферу. Другим ријечима, позоришна јавна сфера, уколико постоји, не може се изједначити са учесницима у извођењу и дјеловањем аутопоетичке повратне спреге, него је потребно и укључити и испитати динамику позоришта изван „овдје и сада“ изведбе. Попут Џанел Рајнелт, он сматра да би позориште требало да се повезује са новим медијима и излази изван позоришних зграда, те да користи посебне инсценијске стратегије и организује догађаје попут припремних предавања и дискусија након представе, како би његова друштвено-политичка ефикасност била (ре)активирана. Да би се, прво, креирала јавна сфера унутар позоришта, те да би се затим повезала са широм јавном сфером (чија се динамика нарочито брзо измењује у њеним данас преовлађујућим ново-медијским манифестацијама), нужно је да се афективни интензитети које посредују извођење „проспу“ из гледалишта осмишљеним стратегијама, што у радикалним случајевима може проузроковати протесте, „скандале“ и слично¹²².

Међутим, постоје и добро образложена другачија мишљења. Рецимо, Кершо тврди да се афективни интензитети створени позоришним извођењем могу „просути“ из позоришне сале у шири друштвено-политички контекст без икаквих нарочитих стратегија, захваљујући самој природи извођења која може да омогући различитим члановима публике да дођу до колективног „читања“ изведених текстова¹²³. Његова

средишња претпоставка је да се изведба, између осталог, може описати и као идеолошка трансакција¹²⁴ између групе извођача и њихове публике¹²⁵, те стога позоришно извођење, поред учинка на своју непосредну публику, може имати и дугорочније и шире идеолошке учинке на њихову заједницу или заједнице, иако је свјестан да је ову дјелотворност тешко доказати¹²⁶. „Спорогорећи фитиљ учинковитости може бити невидљив“, тврди он: ако учинци и нису политичке револуције, позориште има моћ да постиже друге врсте дјелотворности, као што су промицање неких идеологија и слично¹²⁷.

Како би изведба идеолошки утицала на публику и тако мијењала њен идентитет, неопходно је да се повеже са идеологијом или идеологијама те публике. Другим ријечима: „идеолошка трансакција изведбе мора се бавити темељном конституцијом идентитета заједнице публике, како би се приближила учинковитости“, при чему се та учинковитост може односити и на јачање и модификовање или негирање тог идеолошког идентитета¹²⁸. Кершо објашњава да током процеса извођења у интеракцију улазе позориште-као-позориште и позориште-као-друштвени-догађај, односно двије врсте позоришних конвенција које означава као реторичке и конвенције аутентификације¹²⁹. Интеракција ове двије врсте конвенција „од-

даје плодне примјере за учинковитост позоришта, његова аргументација релевантна за све врсте позоришта (B. Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, 16).

¹²⁴ Како објашњава Кершо, идеологија је, између осталог, „извор колективне способности извођача и публике да више или мање разумију знакове који се користе у изведби, средства којима се циљеви и најере извођача повезују с реакцијама и интерпретацијама њихове публике“ (B. Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, 16).

¹²⁵ B. Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, 16.

¹²⁶ Исто, 21.

¹²⁷ Исто, 18.

¹²⁸ Исто, 32.

¹²⁹ Реторичке конвенције су средства и знакови помоћу којих извођачи дочаравају фиктивни, пролазан позоришни свијет; а конвенције аутентификације се односе на друштвене конвенције

¹²¹ Janelle Reinelt, „Politics Populism Performance“, *Performance research* 24 (8) (2020): 67, 68.

¹²² C. B. Balme, *The Theatrical Public Sphere*, 14-17.

¹²³ Кершо пише о учинцима британског алтернативног и позоришта заједнице у периоду од 1960. до 1990. године, али неколико пута експлицитно наглашава да је, иако ова област интересовања

ређује гледалачко читање изведбе успостављајући више или мање транспарентне односе између фикционалности изведбе, 'могућих' свијетова створених изведбом и 'стварног свијета' друштвено-политичког искуства публике изван казалишта¹³⁰.

Одређени односи у које улазе ове конвенције током извођења код публике могу изазвати својеврсне кризе, које најчешће немају непосредне учинке: дуалност позоришних конвенција омогућава да се изведба „поигра“ идеолошким увјерењима публике и изазове потенцијалну кризу у тим увјерењима, без произвођења тренутног одбијања¹³¹. Кершо овај феномен објашњава лудичком природом публике „која јој омогућава да се бави идеолошким разликама, која допушта кршење правила (...), док су правила истовремено задржана“ (исто). И управо када је тај парадокс (да правила у позоришном извођењу бивају истовремено кршена и задржана) најјачи –

када би провала бијеса или екстазе могла избити, али се то не дешава – та изведба постиже свој највећи потенцијал за дугорочну учинковитост. Јер „могуће свијетове“ с којима се сусреће у изведби публика враћа у „стварни“ друштвено-политички свијет на начине који могу утицати на даље дјеловање¹³².

И Кершо, попут Ерике Фишер-Лихте, сматра да сваки члан публике увијек има избор да ли ће га изведба трансформисати и на тај начин бити за њега бити учинковита, или не. Према њему, то је први услов за учинковитост изведбе, јер ако гледалац одлучи да је схвати као нешто од значаја за свој идентитет и идеологију, онда такав избор нужно утиче на његов систем вриједности и вјероватно је да ће резултовати промјенама у будућем дјеловању те инди-

важеће у одређеној средини у одређено вријеме. Како тврди Кершо, потребно је да те двије врсте конвенција буду усклађене, како би публика могла „декодирати“ значење представљених догађаја (B. Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention* 27, 28).

¹³⁰ Исто, 28.

¹³¹ Уколико позоришно извођење изазове непосредне учинке, као што су нереди, протести и слично, према Кершоу, значи да је дошло до слома ове дуалности (B. Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, 28).

¹³² Исто.

видуе. Уколико се тај став мултиплицира кроз већину чланова публике¹³³ и са њима „изађе“ из позоришне сале, потенцијал учинковитости изведбе се више-струко повећава:

(у) мјери у којој је публика дио заједнице, мреже заједница ће се мијењати, ма колико мало, као реакција на промјене у члановима публике. Тако идеологија заједница, а тиме и њихово мјесто у култури, може почети имати утицаја на шири друштвено-политички састав нације¹³⁴, или на још шири контекст.

Имајући у виду аргументе које нуде наведени теоретичари у погледу потенцијала позоришних извођења да дјелују као јавна сфера и задобијају учинковитост у ширем контексту, као и својства иманентна феномену извођења по себи, опредељујемо се за Кершоов став да нису неопходне специфичне инсценацијске и институционалне стратегије да би се енергетски интензитет извођења „просуо“ у ван-позоришну јавну сферу, помијешао се са њом и задобио учинковитост у „стварном“ свијету (иако разне врсте поменутих стратегија могу да допринесу тој учинковитости). Ипак, сва позоришна извођења не задобијају подједнак утицај: осим саме изведбе, ова учинковитост у великој мјери и на различите начине зависи од ширег контекста у коме се она одвија.

Многа Кершоова запажања, укључујући оно о кључном значају контекста изведбе за њено перципирано идеолошко значење, у потпуности су примјењива на представе са национално-историјском тематиком. Кершо пише о идеолошкој релативности извођења, односно чињеници да иста изведба може наићи на сасвим различите реакције у различитим

¹³³ Кершо опонира постмодернистичким теоријским ставовима (усп. Esslin, 1987:21, према B. Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, 34) да су могуће само појединачне интерпретације умјетничког дјела. Он сматра да је тачно да постоје одређене појединачне нијансе тумачења које варирају у одређеној мјери, али да је ријеч само о нијансама, а не о начелу; нарочито у контексту позоришта, које суштински претпоставља могућност колективне, заједничке рецепције (B. Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, 34, 35).

¹³⁴ Исто, 29.

идеолошким контекстима, који, дакле, имају директан утицај на перципирање њених (идеолошких) значења. Неке изведбе су овој значењској релативности подложније од других, при чему Кершо и сам наводи оне које се баве национално-историјским темама.

Он акцентује, између осталог, интертекстуалност као значајку ових представа, што по њему значи „начине на које изведбени текст добива значење за своју публику кроз своје односе с другим текстовима, укључујући непозоришне текстове које производе заједнице, у облику фолклора, усмене повијести, прича, легенди и митологија”¹³⁵. У случају да публика или њен већи дио дијели исти идеолошки идентитет, интертекстуалност изведбе кадра је да произведе колективни доживљај од стране гледалаца, а „(т)акви колективни одговори, обликовани идеолошким идентитетом заједница публике, сам су темељ учинковитости изведбе”¹³⁶. Представе са национално-историјском тематиком у највећој мјери теже да се повежу са идеологијом/ама публике и да утичу на њу, а један од најочигледнијих примјера (који наводи и Кершо) је утицај на (ре)конструисање националног идентитета.

ПРЕДСТАВЕ СА НАЦИОНАЛНО-ИСТОРИЈСКОМ ТЕМАТИКОМ КАО ИНСТРУМЕНТ ЗА ИЗГРАДЊУ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА

Позориште је, кроз своју историју и све до данас, било и још увијек јесте умјетничка форма највише повезана са процесом конструкције и репрезентације идентитета, између осталих колективних¹³⁷. Оно

¹³⁵ Исто, 33.

¹³⁶ Са друге стране, уколико у оквиру публике из исте заједнице постоје супротстављене идеологије, интертекстуалност представе може дјеловати и као препрека њеној контекстуалности (B. Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, 34).

¹³⁷ Уп. Milena Dragičević Šešić, „Theatre, public space and city identity – memory politics in preserving Belgrade’s multicultural identity”, у *Theatre and Identity*, ur. Jelena Lužina, (Skopje: Faculty of Dramatic Arts, 2006), 21; Florans Dipon, *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*, (Beograd: Clio, 2011), 46; E. Ficher-Lichte, *Povijest drame: razdoblja*

је један од начина преношења колективног сјећања, које никад није усмјерено ка проналажењу истине о прошлим догађајима, него ка учвршћивању идентитета и хомогености дате групе у садашњости – кроз тражење њених корјена у заједничкој прошлости¹³⁸. Како констатује историчар Џеј Винтер (Jay Winter), „(п)ерформативни чин сјећања је есенцијални начин на који су колективни идентитети формирани и обнављани”, због покрећућих афеката уписаних у процес перформативног извођења по себи¹³⁹.

Када је у питању национални идентитет, од успона нација-држава крајем 18. и током 19. вијека, позориште је континуирано учествовало у ојачавању дистинктивних карактеристика које креирају осјећај националног заједништва; а у њему се, на различите начине и у различитој мјери, (ре)конструкције националног идентитета дешавају и данас. Ова констатација првенствено се односи на представе које тематизују националну прошлост: због своје везе са колективним сјећањем, оне неизоставно улазе у никад окончани процес (ре)конструисања националних идентитета.

За општеприхваћени став да трансформација идентитета посредством позоришног извођења никада није ефекат пуког рационалистичког обраћања него резултат „мобилизације афеката на начин који дезартикулише оквире у којима се дешавају доминантни процеси идентификације”¹⁴⁰, може се тврдити да се пар екселанс односи на представе са национално-историјском тематиком. Ова врста представа има значајну моћ да ствара афективно искуство, те да помоћу изразитог емотивног набоја дјелује на национална осјећања публике (која већ са одређеним, често бурним, осјећањима и ставовима о

identiteta u kazalištu od antike do danas (svezak 1), 14.

¹³⁸ Уп. Milija Gluhović, *Theory for Theatre Studies: Memory*, (London i New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2020), 8, 9.

¹³⁹ Jay Winter, „The performance of the past: memory, history, identity”, у *Performing the Past: Memory, History and Identity in Modern Europe*, ur. Karin Tilmans, Frank Van Vree i Jay Winter (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 12, 15.

¹⁴⁰ Chantal Mouffe, *Agonistic: Thinking the World Politically*, (London i New York: Verso, 2013), 82.

тематизованој колективној прошлости долази у позо-риште), чак и ако је ријеч о представама које имају значајне умјетничке недостатке.

Рокем сматра да у томе кључну улогу има умјетност глуме, која преноси (и трансформише) енергије специфичног историјског догађаја директно у садашње вријеме позоришног извођења. Због тога глумца у оваквим представама именује хиперисторичарем, који својим енергетским глумачким присуством, барем у појединим тренуцима, омогућава интеграцију неповратно изгубљене прошлости у садашњост, а тиме и отвара простор за утицај на будућност¹⁴¹. Слично мишљење изражавају и други теоретичари који су се бавили овим темама: рецимо, Линденбергер сматра да извођење национално-историјске тематике доводи до непосредности ефекта који успијева да историјским личностима на неки начин пружи директну моћ над посматрачима¹⁴²; док теоретичарка позоришта и извођења Ребека Шнајдер (Rebecca Schneider) објашњава да понављање прошлости у садашњости извођења „штити могућност разлике – односно, могућност да прошлост можда има још једну будућност“¹⁴³.

Емоционални набој који носе ове представе често омета њихово објективно и критичко сагледавање, у срединама из којих поничу и чију националну прошлост тематизују. Марта Фрајнд критички примјеђује да се у публици, а често и у критици, њихови умјетнички недостаци често занемарују или им се налазе оправдања. Критеријуми на основу којих се оцјењују често се свode на подјелу ликова на „наше“ и „њихове“ – „саборце и противнике, на истомишљенике или антагонисте, било да се ради о носиоцима исте националне ознаке или о представницима исте политичке идеје“¹⁴⁴. При томе, захваљујући маниру црно-бијеле карактеризације, за било какве поступке „наших“ се

траже оправдања, док се „други“ представљају у најгорем свјетлу¹⁴⁵.

Због тога, важна је свијест да у позоришту приказани догађаји из националне прошлости не морају бити – и најчешће нису – прихватљиви са академске, научне тачке гледишта¹⁴⁶. Штавише, процјењивани са становишта стандарда савремене историјске науке, они понекад могу изгледати и „скандалозно нетачно“¹⁴⁷. Ипак, примјеђује Павличић, представе са национално-историјском тематиком, како год у њима били интерпретирани догађаји из прошлости, гледаоцу се нуде „управо као његова властита повијест“ која се „баш њега нарочито тиче“. Ово доводи до честог некритичког прихватања и усвајања виђења историје које ове представе нуде¹⁴⁹. Другим ријечима, и митизована, искривљена прошлост, захваљујући посебној врсти енергетског интензитета и спајању двије временитости, за гледаоце може задобити аутентичност.

¹⁴⁵ Исто, 46, 47.

¹⁴⁶ David Dean, Yana Meerzon i Kathryn Prince, „Introduction“, u *History, Memory, Performance*, ur. David Dean, Yana Meerzon i Kathryn Prince, (Houndmills i New York: Palgrave Macmillan, 2015), 2.

¹⁴⁷ Према Марти Фрајнд, позоришни креатори могу да из преовлађујућег виђења неких кључних историјских тренутака у одређеном контексту преузму „оне елементе које то време или та средина прихватају као целу истину“, а затим да их према властитом нахођењу тумаче апологетски или критички, али, сматра она, то тумачење ријетко кад бива објективно. Екстремни вид некритичког одношења према постојећем виђењу историје јесте „свесно занемаривање научног виђења историје у корист народног предања или легенде, често улепшаног и фикцијом прожетог приповедања историје. Често би у неким срединама, гдје би постојало одговарајуће расположење у публици изазвано различитим факторима (као што су „промене у идеолошким усмеравањима“), оваква позоришна виђења историје у свијести реципијента задобијала вриједност необориве истине, те би се, последиочно, научно утврђене чињенице примале као злонамерне интерпретације. По њој, ово је, између осталог, било карактеристично за драмска дјела овог жанра код јужних Словена у 19. вијеку (М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историју*, 14, 15).

¹⁴⁸ H. Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*, 3.

¹⁴⁹ P. Pavličić, „Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti“, 21.

¹⁴¹ F. Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, 189-194.

¹⁴² H. Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*, 70.

¹⁴³ Rebecca Schneider, „That the Past May yet Have Another Future: Gesture in the Times of Hands Up“, *Theatre Journal* 70 (3) (2018): 288.

¹⁴⁴ М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историју*, 31.

Линденбергер упозорава да је у кризним временима извјесније да представе које тематизују националну прошлост неће бити „умјерене“. Тада постоји већа вјероватноћа да ове представе дјелују као пропагандне, и да рабе „сужени и прагматични начин примјене историје“¹⁵⁰. Театролог Дарко Лукић у књизи *Драма ратне трауме* упозорава да су на јужно-словенским просторима неријетке представе са национално-историјском тематиком које се одликују „митологизирајућим односом према друштвеној митологији“ и у мањој или већој мјери у датом друштвеном контексту директно припадају „политичкој манипулацији и ратној пропаганди“¹⁵¹, управо због честих турбулентних времена политичких тензија, криза, сукоба и темељних промјена.

ЗАКЉУЧАК

„Сабласно“ поновно појављивање историјских и митских фигура из колективног сјећања на позоришној сцени одувјек је било есенцијални дио позоришног искуства, за шта су најочигледнији примјер представе са национално-историјском тематиком. Имајући у виду досадашња разматрања, ове представе дефинишемо као представе које тематизују националну прошлост и према тој прошлости, имајући у виду садашњи контекст, успостављају одређени однос. Најзначајнија одлика ових представа је њихова моћ да да стварају афективна искуства и помоћу изнимног емоционалног набоја дјелују на национална осјећања публике, због чега њихово извођење често може да прерасте у изразит политички чин, који има за циљ да посредно или непосредно подстакне гледаоце (којима се обраћа као хомогеном скупу) на неку акцију која би се одразила у животу заједнице.

Стога, узимајући у обзир да је ријеч о врло политизованом позоришном жанру, који се јавља нарочито у турбулентним временима друштвено-политичких криза и улази у динамичне односе са друштвеном

стварношћу, представе са национално-историјском тематиком нужно је посматрати као текстове културе, у контексту друштва у којем настају. Дешавања на простору бивше Југославије током последњих деценија 20. вијека индикативан су примјер времена сукоба, смјена и преврата, у којем се у југословенским друштвима јавила перцепција о угрожености колективних идентитета. Тада је до изражаја дошло управљање друштвеном прошлошћу у складу са доминантном идеологијом и политичким циљевима у садашњости, за шта је често један од инструмената била и институција националног позоришта, које је било утилитаристички схваћено као погодан инструмент за дисперзију одређених идеологија.

ЛИТЕРАТУРА

- Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike Beograd, 1988.
- Baković, Ivica. „Kazalište kao mjesto pamćenja u ‘Hrvatskom Faustu’ Slobodana Šnajdera“. U *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu (vol. 37 no. 1)*, urednici Boris Senker, Dubravko Jelčić i Milan Moguš, 323–341. Zagreb i Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, 2011.
- Baković, Ivica. *Drama oko povijesti: Povijest i pamćenje u hrvatskoj i makedonskoj drami druge polovice 20. stoljeća*. Zagreb: Srednja Europa, 2018.
- Balme, Christopher B. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Banović, Snježana. „Testimony Snježana Banović“. U *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, urednici Jana Dolečki, Stefan Hulfeld i Senad Halibašić, 173–175. London, New York i Shanghai: Palgrave Macmillan, 2018.
- Batler, Džudit. *Ka performativnoj teoriji okupljanja*. Beograd: Fakultet za medije i komunikaciju, 2019.
- Bennett, Michael Y. *Narrating the Past through Theatre: Four Crucial Texts*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Bergman, Chad Eric. „Two Languages, One Theatre: Cultural Liminality at Lilla Teatern“. U *Theatre, History,*

¹⁵⁰ H. Lindenberger, *Historical drama: The relation of Literature and Reality*, 37.

¹⁵¹ D. Lukić, *Drama ratne traume*, 14.

- and National Identities*, urednici Helka Mäniken S. E. Wilmer i W. B. Worthen, 183–200. Helsinki: Helsinki University Press, 2001.
- Carlson, Marvin. „Nationalism and the romantic drama in Europe“. U *Romantic drama*, urednik Gerald Gillespie, 139–152. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1994.
 - Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.
 - Carlson, Marvin. „The Theatre Journal Auto/Archive“. *Theatre Journal* 55, no. 1 (2003): 207–211.
 - Čolović, Ivan. *Politics of Identity in Serbia*. New York: New York University Press, 2002.
 - Dean, David, Yana Meerzon i Kathryn Prince. „Introduction“. U *History, Memory, Performance*, urednici David Dean, Yana Meerzon i Kathryn Prince, 1–18. Houndmills i New York: Palgrave Macmillan, 2015.
 - Dipon, Florans. *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*. Beograd: Clio, 2011.
 - Dolan, Jill. *Utopia in performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
 - Dragičević Šešić, Milena. „Theatre, public space and city identity – memory politics in preserving Belgrade’s multicultural identity“. U *Theatre and Identity*, urednica Jelena Lužina, 21–47. Skopje: Faculty of Dramatic Arts, 2006.
 - Favorini, Attilio. *Memory in Play: From Aeschylus to Sam Shepard*. Houndmills i New York: Palgrave Macmillan, 2008.
 - Fischer-Lichte, Erika. *Povijest drame: razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas (svezak 1)*. Zagreb: Disput, 2011.
 - Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London i New York: Routledge, 2008.
 - Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London i New York: Routledge, 2014.
 - Фрајнд, Марта. *Историја у драми, драма у историју*. Београд и Нови Сад: Прометеј и Стеријино позорје, 1996.
 - Fraser, Nancy. „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“. U *Habermas and the Public Sphere*, urednik Craig Calhoun, 109–142. Cambridge: MIT Press, 1992.
 - Gluhović, Milija. *Theory for Theatre Studies: Memory*. London i New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2020.
 - Holdsworth, Nadine. „Introduction“. U *Theatre and National Identity: Re-Imagining Conceptions of Nation*, urednica Nadine Holdsworth, 1–16. London i New York: Routledge, 2014.
 - Hulfeld, Stefan, Jana Dolečki i Senad Halibašić. „Introduction“. U *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, urednici Jana Dolečki, Stefan Hulfeld i Senad Halibašić, 1–33. London, New York i Shanghai: Palgrave Macmillan, 2018.
 - Hutcheon, Linda. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi, 1996.
 - Jestrović, Silvija. „Born in YU: Performing, Negotiating and Transforming an Abject Identity“. U *Theatre and National Identity: Re-Imagining Conceptions of Nation*, urednica Nadine Holdsworth, 129–144. London i New York: Routledge, 2014.
 - Jovičević, Aleksandra i Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.
 - Kershaw, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. Routledge: London i New York, 1992.
 - Lindenberger, Herbert. *Historical drama: The relation of Literature and Reality*. Chicago i London: The University of Chicago Press, 1975.
 - Lukić, Darko. *Drama ratne traume*. Zagreb: Meandarmedia, 2009.
 - Medenica, Ivan. „Vidovdan i njegove izvedbe: 1989–2014“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 25/26 (2014): 233–252.
 - Mouffe, Chantal. *Agonistic: Thinking the World Politically*. London i New York: Verso, 2013.
 - Pavis, Patris. *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd: Clio, 2021.
 - Pavličić, Pavao. „Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti“. U *Krležini dani u Osijeku. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, urednik Branko Hećimović, 20–34. Osijek i Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek i Zavod za

- književnost i teatrologiju Zagreb, 1993.
- Pfister, Manfred. *Drama: teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998.
 - Radulović, Ksenija. „Nacionalni resantiman na sceni“. *Teatron* 118 (2002): 7–12.
 - Rajnelt, Džanel. *Politika i izvođačke umetnosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2012.
 - Reinelt, Janelle. „Rethinking the Public Sphere for a Global Age“, *Performance research* 16 (2) (2011): 16–27.
 - Reinelt, Janelle. „Politics Populism Performance“, *Performance research* 24 (8) (2020): 59–68.
 - Rokem, Freddie. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
 - Schneider, Rebecca. „That the Past May yet Have Another Future: Gesture in the Times of Hands Up“, *Theatre Journal* 70 (3) (2018): 285–306.
 - Тасић, Наташа. *Наступи и репертоар хора 'Обилић' на државним светковинама посматраним као културално извођење, а као репрезентативан пример улоге хорског певања у обликовању националног идентитета у Србији после 1989. године*, необјављена докторска дисертација. Београд: Факултет драмских уметности, 2020.
 - Wikander, Matthew H. *The Play of Truth & State: Historical drama from Shakespeare to Brecht*. Baltimore i London: The Johns Hopkins University Press, 1986.
 - Winter, Jay. „The performance of the past: memory, history, identity“. U *Performing the Past: Memory, History and Identity in Modern Europe*, urednici Karin Tilmans, Frank Van Vree i Jay Winter, 11–23. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
 - Žmegač, Viktor. *Književnost i filozofija povijesti*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1994.

Maja Mrđenović

THEATRICAL PERFORMANCES WITH NATIONAL-HISTORICAL THEMES

Summary: This paper examines theatre performances with national-historical themes and their relation to the process of (re)constructing national identities, unfolding continuously since the rise of nation-states in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Although leading theorists agree on the political relevance of such performances – their ability to “persuade” audiences of certain ideas and to “move” them toward specific actions – their studies do not provide a definition of the term that explains this effectiveness. Relevant literature mainly addresses the concept of historical drama and its specific works, while the performative efficacy of historical drama – its power to create affective experience and influence national sentiments – is largely taken for granted. Since considerations of historical drama are inseparable from the phenomenon of performance, this paper assumes that theoretical insights into historical drama can be used to define theatre performances with

national-historical themes, which is the central aim of the study. The definition is approached through the intersection of the concept of historical drama, with emphasis on its political nature, and the transformative quality intrinsic to performance. The paper then clarifies the relation between this transformative power and the theatrical public sphere, explaining the potential of such performances to produce broader ideological effects, particularly in the (re)construction of national identity. This influence is especially evident in times of tension, crisis, conflict, and social change, allowing a parallel to be drawn between the Romantic era and events in the former Yugoslavia during the late twentieth century.

Keywords: theatre performances with national-historical themes, national identity, historical drama, transformativity of performance, theatrical public sphere, turbulent time.

Моника Новаковић

МУЗИКА У ПРЕДСТАВИ ДОКТОР ШУСТЕР ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

Сажетак: Музика бирања за представу *Доктор шустер*, премијерно играну 29. маја 2001. године на Новој сцени Звездара театра, представља један од најуспелијих примера функционализације музике када је реч о примењеној музици у позоришту. Избор који је извршио Драгутин Балабан Бајка, музички сарадник на овој представи, обухвата нумере различитих жанрова – од уметничке, преко староградске до популарне музике. У овом чланку, применом реконструктивно-аналитичког метода на ову студију случаја, биће сагледани и предочени начини на које је функционализована музика у реализацији ове инсценације, градећи значењски богат музички свет представе.

Кључне речи: примењена музика у позоришту, *Доктор шустер*, Душан Ковачевић, Драгутин Балабан Бајка, Звездара театар, драмско позориште.

Представа *Доктор шустер*² премијерно је играна³ 29. маја 2001. на Новој сцени Звездара театра у режији Душана Ковачевића, који је уједно и писац ове драме.⁴ Посреди је прича о хирургу који је своју младост провео у Бечу

¹ Овај рад реализован је у НИО Музиколошки институт САНУ који финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (РС-200176). Базиран је на сегменту посвећеном овој представи из моје необјављене докторске дисертације *Примењена музика у београдским позориштима на преласку из 20. у 21. век* (Моника Новаковић, *Примењена музика у београдским позориштима на преласку из 20. у 21. век*, докторска дисертација, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2025, 260–269, <https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/739>).

² Укупан број извођења: 259; последње извођење представе: 1. 7. 2009. (Феликс Пашић [ур.], *Звездара театар: 1984–2009*, Звездара театар, Београд, 2009, 368).

³ Подела: Доктор Никола Кос (Петар Краљ), Ана (Андријана Виденовић), Дивна (Јелисавета Сека Сабљић), Бранко Бездан Филозоф (Миодраг Кривокапић), Лола (Милош Стојановић), Смиљан Стефановић (Александар Маневски), Проблематичан човек (Иван Вања Јанкетић, Душко Ашковић, Томо Коматина). *Doktor Šuster*, podaci o predstavi u: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=2502>, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, pris. 1. 7. 2025.

⁴ Душан Ковачевић, за ову драму, награђен је Наградом за текст савремене драме 2002. године на 47. Стеријином позорју (Горан Ибрајтер, „Ненаграђене драме на Стеријином позорју“, у: Снежана Савкић [ур.], *Савремени домаћи драмски текст на Стеријином позорју [од оснивања Позорја до данас]*, Стеријино позорје, Нови Сад, 2017, 128).

Др Моника Новаковић
Научни сарадник,
Музиколошки институт САНУ
monynok@gmail.com

Оригиналан научни рад
Примљено: 13. 7. 2025.
Прихваћено: 7. 12. 2025.

као студент медицине и шегрт код мајстора Рудија Циклера. У овој мање разматраној драми у односу на драме *Клаустрофобична комедија*, *Професионалац*, *Урнебесна трагедија*, *Лари Томпсон*, *трагедија једне младости* и *Контејнер са пет звездица*, Ковачевић даје критички осврт на тадашњи савремен тренутак, обележен последицама милошевићевског режима. Жељко Јовановић, у свом осврту на представу запазио је да

za razliku od postupka kada je kao osnovu za priču koristio nadrealnu i fantastičnu situaciju, ovaj put pisac za polazište, ali i konačan ishod svojih namera, uzima najrealniju situaciju ovog vremena. Jednog senilnog hirurga zaronjenog u prošlost i sebe, njegovu sestru koja takođe živi prošlost koju ne prepoznaje, Doktorovu kćerku novinara, hroničara beogradskog podzemlja i, naravno, dvojicu predstavnika podzemlja. Kriminalca i policajca kriminalca. Dodamo li tome i podatak da je u ovoj priči naših dana, koja počinje na Dunavskom keju, gde ubice odlažu svoje žrtve, i da je u sve 'umešan' i jedan operski pevač, kao i par vagabunda, jasno je da Kovačević ovaj put nema izbora. Realnost je dovoljno nadrealna da bi se neko mešao. Makar i pisac.⁵

Иван Меденица, поредећи драму *Доктор шустер* са претходницама⁶ *Лари Томпсон*, *трагедија једне младости* и *Контејнер са пет звездица*, запажа да и овде „Ковачевић обилато захвата sirovu građu iz ludila srpske istorije devedesetih; u njegovom najnovijem komadu tu gotovo dokumentarističku podlogu čine spreaga mafije i policije, sveprisutno okruženje zločina i smrti, finansijsko i biološko odumiranje građanske klase”⁷ додајући да се „iza složene strukture komedije apsurda pomalja jednostavna misao komada s tezom”⁸. Додатно, како Љиљана Пешикан Љуштановић објашњава,

Ковачевићеве драме остварују парадоксално истинит увид у природу српске транзицијске ствар-

ности. Упркос фантастици, изобличењу, апсурду, поигравању театарским конвенцијама, или управо због њих – ове драме могу се читати/гледати као болно истинита прича о нашој стварности и трагикомичном расапу и унутар друштва, и унутар породице, и унутар јединке. Значајан део парадоксалних, алогичних веза међу противречним елементима – хумором и језом, комичним и трагичним, фантастичним и реалним, смехом и сузама – остварује се управо преко жанровског синкретизма ових драма.⁹

Жанровска разноликост, карактеристична за музички слој ове инсценације, подстакнута је управо овим механизмом *жанровског поигравања*¹⁰ својственог Ковачевићу. Услед тога, спрега између грађанског и новог, логичног и апсурдног запажа се и на музичком плану. Музика коју је за ову представу одабрао Драгутин Балабан Бајка доминантно је архивска и различитих је жанрова, од уметничке, преко староградске до популарне музике, које имају за циљ успостављање атмосфере, откривање појединости о ликовима и музичко отелотворење ликова. Поједине нумере су и дијегетички изведене.

У реконструкцији контекста ове представе у коме је музика играла релевантну улогу, коришћен је видео-снимак представе, партитуре појединих нумера из сфере уметничке музике бираних за потребе инсценације и драмски текст.¹¹ На ове формате истраживачког материјала примењен је реконструктивно-аналитички метод који сам развила у

⁹ Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Жанровска поигравања Душана Ковачевића”, у: *Српски књижевници и српско позориште од Првог светског рата до краја XX века*, ур. Злата Бојовић (Београд: Одељење језика и књижевности, САНУ, 2023), 135.

¹⁰ Исто, 131–147.

¹¹ *Doktor šuster – Zvezdara teatar, Beograd (2001)*, RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, https://youtu.be/irrzvQh4K_k, pris. 1. 7. 2025; Johann Strauß. *Ausgewählte Walzer: Ausgabe für Klavier*, Peters, Leipzig, 1929, 1987; Giuseppe Verdi, *La Traviata*, G. Ricordi & C. Milan, Dover Publications, Mineola (reprint), 1990; W. A. Mozart, *Symphonien*, Bd. 3, No. 40, K550, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880; Aleksandr Borodin, *Le Prince Igor*, M. P. Belaieff, Leipzig, 1888; Salvatore Cardillo, *Core 'ngrato (Catari, Catari)*, complete score, [https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_\(Cardillo%2C_Salvatore\)](https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore)), pris. 2. 7. 2025; Душан Ковачевић, *Доктор шустер*, Стубови културе, Београд, 2001.

⁵ Željko Jovanović, „Mi, policajci i kriminalci” *Blic*, 30. 5. 2001, <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3006>, pris. 10. 7. 2025.

⁶ Уп. Ivan Medenica, „Srpske i druge drame”, *Teatron*, br. 119/120 (2002): 7–18.

⁷ Ivan Medenica, „Apsurd s tezom”, *Vreme*, 6. 6. 2001, <https://vreme.com/kultura/apsurd-s-tezom/>, pris. 12. 7. 2025.

⁸ Исто.

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:00–01:53	<i>L'Italiano</i>	Архивска (популарна песма коју изводи Тото Котуњо [Toto Cotugno])	Џони затвара локал на кеју. Доктор Кос тражи свог пса. Филозоф и Лола налазе се са Џонијем.	Оквирна нумера увода
10:43–11:55	<i>Шацвалцер (Schatz-Walzer)</i> оп. 418	Архивска (аутор Јохан Штраус Млађи)	Доктор Кос види туристички брод који плови „на релацији Беч – Црно море”, присећа се својих младалачких студентских дана у Бечу; наставља своју потрагу за псом и наилази на Филозофа који га препознаје као лекара који му је спасао живот; убрзо долази Ана са својим вереником, оперским певачем Смиљаном Стефановићем	Штраусови валцери веза су Доктора Коса са његовом срећном прошлошћу
28:05–28:47	<i>Libiamo ne' lieti calici (Brindisi)</i>	Архивска (из опере <i>Травијата</i> Ђузеппе Вердија [Giuseppe Verdi])	Смиљан, покушавајући да подсети Доктора Коса да су се претходно упознали, доктору отпева нумеру; Филозоф иницира разговор са Аном	
30:46–38:20	Симфонија бр. 40 у ге молу K550	Архивска (аутор: Волфганг Амадеус Моцарт [W.A.Mozart])	Ана одлази са Филозофом; промена сцене	Нумера има структурну функцију као прелаз из сцене у сцену. Покретна сцена открива дом доктора Коса који слуша Моцарта док поправља обућу
1:21:10–1:21:58	<i>Ана је вечерала</i>	Архивска староградска песма <i>Милица је вечерала</i>	Дивна, сестра доктора Коса, прославља наводну удају Ане за Филозофа, дијегетски изводивши ову песму на клавиру	Уместо Милице, уметнуто је име Ана
1:32:08–1:32:39	<i>Ни сна ни одмора... дајте ми слободу</i>	Архивска (из другог чина опере <i>Кнез Игор</i> Александра Бородина [Александар Порфирјевич Бородин])	Смиљан, за ‘казну’, дијегетски изводи две нумере на малом кућном концерту за присутне (прву нумеру наводи уз клавирску пратњу Дивне, а другу нумеру уз снимак оркестра); концерт се завршава мецима и бомбом	
1:33:25–1:36:40	<i>Core 'ngrato (Catari, Catari)</i>	Архивска (аутор: Салватор Кардиљо [Salvatore Cardillo])		
1:41:20–1:46:56	<i>Шацвалцер (Schatz-Walzer)</i> оп. 418	Архивска (аутор Јохан Штраус Млађи)	Након експлозије бомбе, Ана фотографише мртву браћу; доктор Кос одлази на кеј и укрцава се на брод за Беч, Дивна га испраћа	Архивска нумера испунила је функцију нумере краја

Табела 1. Музички план представе *Доктор шустер*

својој докторској дисертацији. Конституишу га реконструкција као основа, допуњена концептима ремедијације,¹² *диспозитива музикалности* Дејвида Роузнера (David Roesner) и у оквиру њега концепта *интермузикалности*,¹³ системом класификација дидаскалија према Сави Анђелковићу¹⁴ и историографским методом у форми историје догађаја¹⁵ Ерике Фишер Лихте (Erika Fisher-Lichte),¹⁶ са намером идентификовања и анализе функционализације музике у инсценијацији овог драмског комада.

Драгутин Балабан Бајка имао је специфичну улогу у избору музике. Ковачевић, као редитељ, није директно бирао музику, али је својим драмским текстом реферирао на музички извор у односу на који је Балабан требало да креира музичку визију инсценијације што показује да је улога селектора музике најпре извршна. Разматрајући ауторско позориште Душана Ковачевића, Милан Мађарев истакао је специфичан однос између *Ковачевића писца и Ковачевића редитеља* који спроводи замисао писца, те тако не постоји „бескрајно много тумачења истог текста, већ ако је аутор један, онда је он носилац значења, које је утиснуто у његов текст”.¹⁷ Релевантан за анализу музике у овој представи јесте и податак изложен у Мађаревој студији – глумац Данило Бата Стојковић,

након што је прочитао Ковачевићев текст, закључио је да, када је реч о драми *Клаустрофобична комедија*, „нема шта да се режира – све је написано”.¹⁸ Са друге стране, у дидаскалијама у драми *Доктор шустер* које би се могле односити на музику, није ‘све написано’. Примера ради, у следећој независној дидаскалији сценске илузије:¹⁹ „са реке се чуло потмуло брујање снажних бродских мотора, помешано са неким Штраусовим валцером”,²⁰ логично је закључити да је Ковачевић писац Ковачевићу редитељу оставио простор за ‘интервенцију’ коју би реализовао музички сарадник. Стога, Балабан Бајка био је у могућности да изврши избор и одабере нумере чија би функционализација дала ефектан резултат, у оквиру зацртаних оквира – Штраусовог валцерског опуса.

Ковачевићу као писцу у контексту његових драмских остварења нису стране референце на свет музике, јер он реферира на: а) музичке праксе (на пример, Кристина је, у остварењу *Маратонци трче почасни круг*, пијанисткиња); б) релевантне личности популарне музике са којима се радо идентификују неки од његових ликова (дечак Невен из *Урнебесне трагедије*²¹ проналази утеху и узор у Елвису Преслију [Elvis Presley]); в) музичко-сценске жанрове (опера заступљена ликом оперског певача Смиљана у драми која је у фокусу овог рада; балет у *Клаустрофобичној комедији* кроз лик Нине Херберт, чије су балетске секвенце функционализоване, како објашњава Наталија Јевтић, као контраст између хармоничног унутрашњег света ликова и спољашњег света).²² Ковачевићеве драме су, на овај начин, богатије за још

¹⁸ Исто, 153.

¹⁹ Према Анђелковићевој класификацији, независне дидаскалије сценске илузије, просценског су карактера и у функцији остварења позоришне илузије код читаоца, будућег гледаоца. Оне „nisu aktivne, a imaju cilj da podrže iluzije pozorišne scene. One su posebni opisi scene na početku komada, novog čina ili slike i nalaze se unutar njih (zanemarujući likove), sa ciljem da informišu čitaoca o sceni, dekoru, zvuku, svetlosti, zavesi...” (Anđelković, op. cit., 83)

²⁰ Ковачевић, op. cit., 20.

²¹ Уп. Душан Ковачевић, *Урнебесна трагедија*, (Београд: КИМИ, 1991), 10, 94.

²² Natalija Jevtić, *Pozorište u pozorištu: pozorište u pozorištu u jugoslovenskoj drami 80-ih godina XX veka*, (Beograd: Evoluta, 2021), 117.

¹² Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, (Cambridge: The MIT Press, Massachusetts, Institute of Technology, 2000).

¹³ David, Roesner, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, (Farnham: Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, Asghate, 2014).

¹⁴ Sava Anđelković, *Didaskalije: Od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame*, (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2022).

¹⁵ Erika Fischer-Lichte, „Some Critical Remarks on Theatre Historiography”, in: *Writing & Rewriting National Theatre Histories*, ed. S. E. Wilmer (Iowa City: University of Iowa Press, 2004), 8.

¹⁶ Моника Новаковић, op. cit., 30–56. Уп. и Monika Novaković, „Towards a Study of Incidental Music Through the Lens of Applied Musicology”, *Arts*, 13(6) (2024): 164. (<https://doi.org/10.3390/arts13060164>)

¹⁷ Милан Мађарев, „Ауторско позориште Душана Ковачевића”, у: *Српски књижевници и српско позориште од Првог светског рата до краја XX века*, ур. Злата Бојовић, (Београд: Одељење језика и књижевности, САНУ, 2023), 151.



Пример 1. *Шацвалцер* оп. 418 Ј. Штрауса Млађег, почетак (клавирски извод)²⁸

један значењски слој који даје мноштво могућности у потенцијалној инсценацији драмског дела на позоришној сцени и потоњем тумачењу истих.

Драму *Доктор шустер* отварају два брата – Бранко Бездан 'Филозоф' („несуђени професор филозофије и суђени полицајац – мафијаш“²³) и његов брат Лола („Филозофов брат по мајци“)²⁴ у поноћној шетњи на дунавском кеју. Убрзо им се придружује и остатак поставке: ту су Ана (докторова кћерка), Дивна (докторова сестра) и Смиљан Стефановић (оперски певач, Анин вереник). Радња се дешава у Београду, деведесетих година XX века. Песма *L'Italiano* Тота Кутуња (Toto Cutugno) (00:00–01:53) уводна је нумера представе и на њеном фону Џони затвара свој локал. Тото Кутуњо је уживао велику популарност током

1990-их, те ова нумера осликава време његове славе, овенчане победом на *Песми Евровизије* 1990. године у Загребу, изведбом песме *Insieme: 1992*.²⁵ У контексту представе, указује нам на музику коју би било сасвим прикладно чути у једном угоститељском објекту. У овом случају музика 'боји' атмосферу и 'поставља' нас на локацију збивања, испред Џонијевог локала, а испуњава и функцију оквирне нумере²⁶ увода.

Доктор Кос шета дунавским кејом, тражећи свог пса Гару, те застаје видевши брод на реци. У том тренутку чујемо нумеру индиковану независним дидас-

²⁵ Biljana Leković, Adriana Sabo, Bojana Radovanović, Ana Đorđević (ured.), Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: popularna muzika (posthumno izdanje)*, (Beograd: Centar za istraživanje popularne muzike, 2020), 184.

²⁶ Dina Kej i Džejms Lebreht, *Zvuk i muzika u pozorištu. Umetnost i tehnika dizajna*, (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Clio, 2004), 304.

²³ Ковачевић, *Доктор шустер*, 5.

²⁴ Исто, 5.



Пример 2. Смиљанова музичка 'визит-карта' – *Libiamo ne' lieti calici* (Brindisi) из опере *Травијата* Ђ. Вердија, мелодија³⁰

калијама сценске илузије у драмском тексту, а које се односе на Штраусове валцере који се чују само уз појаву туристичког брода „на релацији Беч – Црно море“²⁷) (10:43–11:55). Реч је о *Шацвалцеру* (*Schatz-Walzer*) оп. 418 Јохана Штрауса Млађег (Пример 1). Штраусови валцери су веза доктора Коса са младошћу и данима проведеним у Бечу. Стога, након што отпоздрави пролазнике на броду, на фону ове нумере доктор прича (одсутном) псу сетну причу о својој младости и љубави Елзи.

Доктор потом наставља шетњу и затиче Филозофа који га препознаје као свог доктора-спасиоца. Групи се придружује и Ана са својим партнером, оперским певачем Смиљаном. У драми је сугерисано да је Доктор Кос „у превременој пензији због неких 'здравствених' проблема“²⁹ због којих бива забораван или је у немогућности да запамти појединце. Тако је у случају Смиљана који, приликом њиховог поновног упознавања, доктору пева *Винску песму* (*Libiamo ne' lieti calici*, [Brindisi]) из опере *Травијата* Ђузепеа Вердија (28:05–28:47) (Пример 2), не би ли додатно илустровао свој идентитет и тиме подсетио доктора да се већ познају. Занимљиво је да су редитељ и музички сарадник (а потом и сам лик) овом својеврсном музичком 'визит-картом' функционализовали нумеру у сврху меморије, додатно учвршћујући чињеницу да музика подстиче сећање Доктора Коса (што је већ било сугерисано *Шацвалцером*).

²⁷ Ковачевић, оп. cit., 20.

²⁸ Johann Strauß. *Ausgewählte Walzer: Ausgabe für Klavier*, Peters, Leipzig, 1929, 1987, 112.

²⁹ Ковачевић, оп. cit., 5.

³⁰ Giuseppe Verdi, *La Traviata*, G. Ricordi & C. Milan, Dover Publications, Mineola (reprint), 1990, 32.

Почетак првог става симфоније бр. 40 у ге-молу K550 Волфганга Амадеуса Моцарта (W. A. Mozart) (Пример 3) уводи нас у дом доктора Коса. Нумера, тако, испуњава структурну функцију промене сцене, те додатно имплицира појединости о лику и његовој карактеризацији, јер Доктор слуша Моцартову музику док поправља обућу (30:46–38:20), измештајући се психички у Беч своје младости. Оваквим избором музике, тј. одабиром нумера уметничке музике, гледалац је упућен у атмосферу докторових безбрижних младалачких дана којих се Кос радо сећа, контрастирајући их атмосфери тескобног времена у коме проводи своје пензионерске дане. Поправљање ципела (као опипљивих манифестација срећних сећања) један је од његових механизма да се бори са заборавом и несигурношћу које осећа.

Дивна, његова сестра, пијанисткиња, посећује га и грди зато што поправља ципеле, сматрајући то непримереним за једног доктора. Поред Смиљана, коме ће бити посвећена посебна пажња у овој студији, Дивна јесте још један лик који изводи музику на сцени. Због тога је занимљиво да ће, у контексту свог весеља због венчања братанице, Дивна дијегетички извести староградску песму *Милица је вечера-ла*³² (1:21:10–1:21:58). Уместо имена Милица, Дивна пева име Ана, прослављајући њену наводну удају за Филозофа. Енергичан наступ Саблићеве за клавиром подсећа на њену улогу Кристине у филму *Маратонци трче почасни круг* (1982, реж. Слободан Шијан) због

³¹ W. A. Mozart, *Symphonien*, Bd.3, No.40, K550, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880, 1.

³² Више о овој староградској песми у: Марија Думнић Вилотијевић, *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији*, (Београд: Музиколошки институт САНУ, Чигоја штампа, 2019).

Mozart
Symphony No. 40
in G minor
K. 550

Allegro molto.

Oboi.
Clarineti in B.
Flauto.
Oboi.
Fagotti.
Corno in Balto.
Corno in G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Пример 3. Симфонија бр. 40 у ге-молу В. А. Моцарта (почетак)³¹

чега није без основа претпоставка да је то референца на Ковачевићев ранији драмски опус, а и глумичину претходну улогу. Истовремено, реч је и о интермузикалној референци на музички свет тог филмског остварења. У инсценацији су, као што је раније поменуто, доследно спроведене независне дидаскалије сценске илузије, али присутна је и зависна репличка дидаскалија³³ када је реч о конкретном реквизиту

који упућује на музику, попут управо поменутог клавира.

Посебно је занимљиво то да је музика физички присутна у лику Смиљана Стефановића, оперског певача Народног позоришта кога у представи тумачи баритон Опере Народног позоришта Александар Маневски.³⁴ Да бисмо, стога, разумели његову позицију

³³ Према Анђелковићу, зависна репличка дидаскалија предвиђа реквизит употребљен током одређене сценске радње лика. Као један од примера, Анђелковић цитира неколико редова из *Доктора шустера* илуструјући значај мобилног телефона као реквизита који Филозоф користи а од кога зависи даљи развој радње комада (Anđelković, op.cit., 177).

³⁴ Дајући интервју за *Глас јавности*, Маневски је истакао да је „Duško Kovačević koristio donekle neka moja životna iskustva da bi napravio taj lik. Uloga je nesvakidašnja za mene, jer je glumački zahtevna. Prihvatio sam je rado...” Уп. Б. Лјескић, „Na sceni pevaju nervi, a ne glas. Operski pevač u predstavi 'Doktor šuster'. Na scenama Nemačke i Francuske 15 godina i 40 uloga”, *Glas javnosti*, 29. 6. 2001, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/06/30/srpski/K01062909>.

као лика, али и улогу музике, осврнимо се још једном на ликове, односно на светове или време којем припадају. Наиме, браћа Филозоф и Лола представници су насилне, непоуздане и гротескне садашњости комада. Доктор Кос и његова сестра Дивна представници су старије генерације, оне која памти 'лепша времена' и живи у прошлости – за доктора Коса, као што је већ речено, та дивна прошлост његова је младост проведена у Бечу; за његову сестру Дивну, то су дани проведени уз супруга Сергеја Донског, првака опере Народног позоришта, а за кога је везује костим Кнеза Игора који му је припадао. Ана, новинарка црне хронике, везана је за садашњост чији сваки моменат постаје 'јучерашња' вест. Управо су ове три сфере диференциране нумерама разноврсних музичких жанрова, потенцирајући разлику између ове три сфере и самих ликова који те сфере конституишу.

Смиљан је специфичан лик јер не припада ниједној наведеној сфери. Он, чини се, не припада нигде, иако је сугерисано да би могао. На површини припада апсурдној садашњости, све до тренутка док га не 'запоседне' Сергеј. За Ану, дакле, Смиљан постаје јучерашња вест оног тренутка када она ступи у везу са Филозофом, за Доктора Коса он може да буде Анин вереник или Дивнин покојни супруг који је дуже време одсутан. За Дивну, он јесте Сергеј, нарочито оног тренутка када дође у стан у костиму Кнеза Игора, дојуривши са извођења („Поруку сам добио између два чина. Кад сам изашао да певам у трећем чину [sic], и кад сам дошао до арије *О, дајте, дајте ми слободу*, глас ми је пукао..."³⁶). Потом:

(... У собу је ушла Дивна. Угледавши кнеза Игора, застала је, прислонила руку „на срце“, отворила уста да нешто каже, али је само направила два корака. Пала је у несвест, на тросед.)

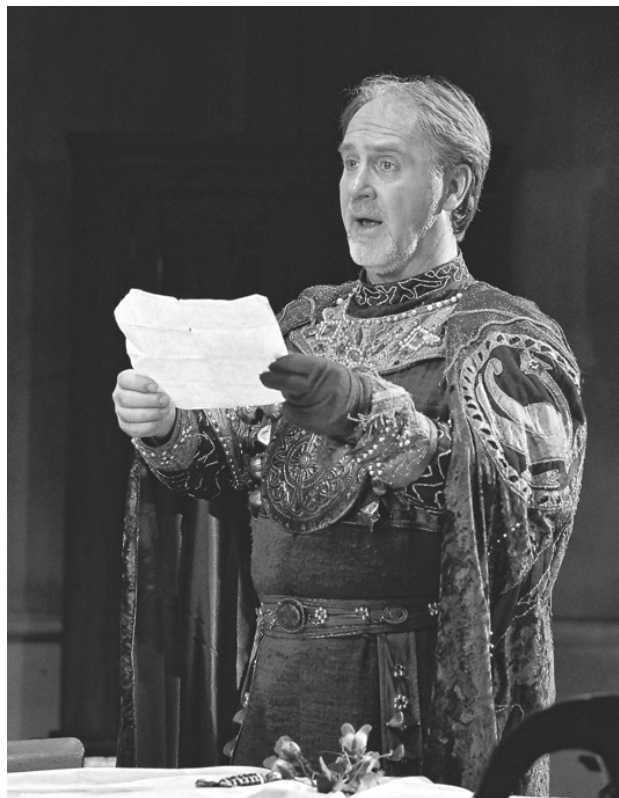
(...)

(Доктор је ушао у собу, спреман да изгрди сестру што виче. Али, угледавши човека у оделу

[shtml](#), pris. 3. 7. 2025.

³⁵ Фотографија из архиве Звездара театра. Преузето са: *Доктор шустер*, фотографије, *Театрослов*, МПУС, <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=92195>, ИД: 92195, pris. 3. 7. 2025.

³⁶ Ковачевић, op.cit., 145.



Фотографија 1. Смиљан (Александар Маневски)

кнеза, застао је и запрепашћено рекао.)

Доктор: Вратио се...

Дивна: Вратио се, Бато. Вратио се...

Доктор: А где си био до сада? Где си био?

Смиљан: У позоришту...

Доктор: У позоришту...

Смиљан: Да, господине.

Доктор: А има ли у позоришту телефон?

Смиљан: Има, господине.

(...)

Доктор: Па, је л' био ред да назовеш, да се јавиш, да кажеш да си добро, да си жив...

(...)

Дивна: (...) Где си био? Реци ми поштено.

Смиљан: У позоришту. Долазим из позоришта,

poco string. **Più animato.**

па! — О, дай — те, дай — те мнѣ сво — бо — ду, я мой по — зоръ съ у —
mort! *Que libre en - fin je sois en - co - re, Et je sau - rai trou -*
 ge — ben. O, gebt mir mei - ne Frei - heit wie - der. und ich wasch weg die

poco string.

мѣ — ю не — ку — пить; спа — су я честь сво — ю и сла — ву,
ver des bras cen - geurs. Pour mon pa - ys lui - ra l'au - ro - re,
 Schmach mit Blut im Kampf. Ich ret - te mei - ne Für - sten - eh - re,

Пример 4а. Александар Бородин, *Кнез Игор*, други чин, арија *Ни сна ни одмора... дајте ми слободу* (т. 77–99)⁴¹

верујте ми.

Дивна: Верујем. Верујем... (...) Добро. Било па прошло... Најважније је да си дошао. То је најважније...

Доктор: Само ти опраштај, па онда мени кукај! Најлакше је мени плакати, јер ја немам својих проблема!... Шта си певао, барабо једна?

Смиљан: Па, до прекида кнеза Игор... Докторе, замолио бих вас...

Доктор: Е, сад ћеш, за казну, да нам отпеваш две арије! Дивна, седи за клавир!...³⁷

Смиљан, стога, изводи две нумере уз Дивнину

клавирску пратњу.³⁸ Најпре, изводи арију *Ни сна ни одмора... дајте ми слободу* из другог чина опере *Кнез Игор*³⁹ Александра Бородина од њеног кулминацио-

³⁸ Њихов први музички сусрет у представи десио се при извођењу прве фразе рођенданске песме, која је била упућена самој Дивни, која је и слављеница (53:40–53:55). Како је реч о краткој музичко-сценској ситуацији, ова песма није предмет подробније анализе.

³⁹ Ово дело уживало је популарност на сцени Народног позоришта у Београду (уп. Vanja Spasić, *Creating the repertoire of the Opera of the National Theatre in Belgrade (1970–1990): in Shaping the Present by the Future: Ethno/musicology and Contemporaneity*, eds. Bojana Radovanović et al., (Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2021) 215, <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/15370>) због чега није необично што га је писац уврстио у своју драму. Више о репертоару Опере Народног позоришта у периоду од 1970. до 1990. године, види: Вања Спасић, „Репертоар Опере Народног

³⁷ Исто, 147–152.



Пример 46. Александар Бородин, *Кнез Игор*, други чин, арија *Ни сна ни одмора... дајте ми слободу* (т. 100–104)⁴²

ног момента (т.⁴⁰ 77–104, Примери 4а и 46) (1:32:08–1:32:39), уз одмерене диригентске упуте скалпелом доктора Коса. Од тог тренутка, дом доктора Коса постао је мала импровизована оперска сцена, са осталим ликовима уредно распоређеним тако да испуне улогу публике. Музика се, у контексту овог драмског дела, тим путем транспонује са оперске, концертне сцене у домен кућне, интимне, скоро салонске сцене и Смиљан, бар на трен, проналази своје место, у двострукој улози (једној оперској и једној наметнутој) – тумачећи и Кнеза Игора и Сергеја Донског.

Друга нумера на Смиљановом програму јесте позната напуљска песма *Core 'ngrato (Catari, Catari)* композитора Салватора Кардиља на текст Рикарда Кордифера (Riccardo Cordiferro) (право име Алесандро Сиска [Alessandro Sisca])⁴³ коју, на задовољство 'публике' у соби, изводи у целости (Пример 5) (1:33:25–1:36:40), интермузикално реферирајући

позоришта у Београду (1970–1990)", у: *Традиција као инспирација*. Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор, педагог, ур. Гордана Грујић, (Бања Лука: Академија уметности у Бањој Луци, 2020), 184–201. (<https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/10719>)

⁴⁰ Скраћеница се односи на тактове.

⁴¹ Aleksandr Borodin, *Le Prince Igor*, M.P. Belaieff, Leipzig, 1888, 171.

⁴² Исто, 172.

⁴³ Core 'ngrato (Catari, Catari), General Information, IMSLP, [https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_\(Cardillo%2C_Salvatore\)](https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore)), pris. 7. 7. 2025.

на праксу извођења вољене нумере из репертоара певача на одушевљење и захтев публике. Такође, у контексту инсценације, функционализацијом ове нумере алудира се на комплексан, недефинисан однос између двоје вереника. Смиљан је очаран и чезне за Аном, али дубоко пати због онога што може једино да се разуме као неузвраћена љубав. Сам текст⁴⁴ одабране музичке нумере у којој се заљубљен човек обраћа својој љубљеној и потом приповеда о свештенику коме се исповедио а који му казује да је остави и пусти, отвара простор оваквом тумачењу специфичног односа између Смиљана и Ане.

Додатно, ове две нумере упућују на важну везу са значајним драматуршким обрасцем чији се обриси препознају у овој драми а консеквентно и инсценацији – модел *позоришта у позоришту*,⁴⁶ због чега није на одмет уочити значај већ поменутог кућног,

⁴⁴ Nicholas Cornforth (tran.), *Core 'ngrato (Catari, Catari)*, Text & Translation, <https://oxfordsong.org/song/core-ngrato>, pris. 7. 7. 2025.

⁴⁵ Salvatore Cardillo, *Core 'ngrato (Catari, Catari)*, complete score, [https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_\(Cardillo%2C_Salvatore\)](https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore)), pris. 7. 7. 2025.

⁴⁶ Овде тај модел користим у оном смислу у коме га Наталија Јевтић користи у својој студији у којој разматра овај образац у југословенској драми 80-их година XX века, испитивајући га на моделу пет драма: *Хрватски Фауст* Слободана Шнајдера, *Дупло дно* Горана Стефановског, *Путујуће позориште Шопаловић* Љубомира Симовића, *Клаустрофобична комедија* Душана Ковачевића и *Кармазови* Душана Јовановића (Jevtić, op. cit., 5.).

Core 'ngrato

Parole di
R. CORDIFERRO

Musica di
S. CARDILLO



Пример 5. Салваторе Кардиљо, *Core 'ngrato* (*Catari, Catari*), почетак⁴⁵

готово салонског музицирања у дому Доктора Коса – малог концертног 'одморишта' у представи. Овом одморишту контрастираће насилна експлозија која следи. Дакле, Смиљан пева арију уз Дивнину пратњу за клавиром. Схватајући ову драму као коментар на социополитичке и друштвене услове деведесетих, а уједно и њихову интерпретацију, није необично што опера (отелотворена њиме као 'неснађеним' ликом кога нико не жели или не може правилно да идентификује при сусрету) не налази своје место у друштву које је сведено на опстанак. Опера, овде представљена у форми малог кућног музичког перформанса, бива насилно прекинута мецима и бомбом:

(Прилазећи клавиру, певач се мало прибрао. Кад је чуо прве тонове, заборавио је све „неспоразуме“. Гледајући Ану, запевао је, после краћег клавирског увода, арију из трећег чина [sic, прим. М.Н.]: „О, дајте,

дајте ми слободе!“, „Публика“ га је гледала, свако на свој начин. Доктор је уживао, осмехујући се као да је на премијери, Ана је гледала Смиљана и дискретно му климала главом да и даље пева, а браћа су се загледала, слуђена људима међу које су улетели из једног другог света... Уз Дивнину клавирску пратњу, Доктору се учинило да чује цео један оркестар. Смиљан је зажмурио и „ослободио глас“ као да је на врху планине. Соба је била „претесна“ за глас таквог певача. После три-четири минута, прозор је пукао. Кад је Доктор помислио да је стакло пукло од „Сергејевог“ гласа... (...) До стола се докотрљала ручна бомба...)⁴⁷

Овај други свет развејан је налетом реалности на коју је једино сталожено и хладнокрвно реаговала Ана својим фотографисањем мртве браће и доку-

⁴⁷ Ковачевић, op. cit., 152–153.

ментовањем нове сцене која је заменила импровизовану оперску. Представа се завршава поновним наступом Штраусовог *Шацвалцера* приликом Дивниног испраћања доктора Коса при укрцавању на туристички брод за Беч у потрази за сећањима и траје до краја представе, испуњавајући улогу оквирне нумере краја.

Музика за представу *Доктор шустер*, чију је музичку идеју реализовао Драгутин Балабан Бајка, постигла је неколико основних циљева који су допринели успелој инсценијацији, градећи свет представе у сагласју са Ковачевићевом редитељском визијом већ заступљеном дидаскалијама у драмском тексту. У овој представи, дакле, музика је била функционализована као а) средство успостављања амбијента и локације; б) испуњавала је структурну функцију (у виду оквирне нумере почетка, оквирне нумере краја, прелаза између сцена односно промене сцене); в) карактеризација ликова и импликација појединости о лику – путем жанровског поигравања, јасно су подвучене разлике између сфера којима ликови припадају; г) симбол ишчезлог времена и веза између учмале садашњости и срећне прошлости, потцртавајући испуњеност коју је Доктор Кос некада осећао а о којој сведочи у току комада. Иако су драмским текстом већ биле сугерисане музичке нумере из домена специфичног жанра (попут опере) или опуса специфичног аутора (попут Штрауса) које би се пронашле у инсценијацији, Драгутин Балабан Бајка је у оквиру пишећих, унапред зацртаних оквира, остварио ефектну реализацију музичког слоја представе.

ЛИТЕРАТУРА

- Anđelković, Sava, *Didaskalije: Od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame*, (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2022).
- Bolter, Jay David, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, (Cambridge: The MIT Press, Massachusetts, Institute of Technology, 2000).
- Borodin, Aleksandr, *Le Prince Igor*, M. P. Belaieff, Leipzig, 1888.
- *Doktor Šuster*, podaci o predstavi u: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=2502>, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, pris. 1. 7. 2025.
- *Doktor šuster – Zvezdara teatar, Beograd (2001)*, RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, https://youtu.be/lrrzvQh4K_k, pris. 1. 7. 2025.
- *Доктор шустер*, фотографије, *Театрослов*, МПУС, <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=92195>, ИД: 92195, pris. 3. 7. 2025.
- Думнић Вилотијевић, Марија, *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији*, (Београд: Музиколошки институт САНУ, Чигоја штампа, 2019).
- Ибрајтер, Горан, „Ненаграђене драме на Стеријином позорју“, у: Снежана Савкић (ур.), *Савремени домаћи драмски текст на Стеријином позорју (од оснивања Позорја до данас)*, Стеријино позорје, Нови Сад, 2017, 120–128.
- Jevtić, Natalija, *Pozorište u pozorištu: pozorište u pozorištu u jugoslovenskoj drami 80-ih godina XX veka*, (Beograd: Evoluta, 2021).
- Jovanović, Željko, „Mi, policajci i kriminalci“ *Blic*, 30. 5. 2001, <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3006>, pris. 10. 7. 2025.
- Kej, Dina i Džejms Lebreht, *Zvuk i muzika u pozorištu. Umetnost i tehnika dizajna*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Clio, 2004).
- Ковачевић, Душан, *Доктор шустер*, (Београд: Стубови културе, 2001).
- Ковачевић, Душан, *Урнебесна трагедија*, (Београд: КИМИ, 1991).
- Leković, Biljana, Adriana Sabo, Bojana Radovanović, Ana Đorđević (ured.), Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: popularna muzika (posthumno izdanje)*, (Beograd: Centar za istraživanje popularne muzike, 2020).
- Lijeskić, B., „Na sceni pevaju nervi, a ne glas. Operski pevač u predstavi 'Doktor šuster'. Na scenama Nemačke i Francuske 15 godina i 40 uloga“, *Glas javnosti*, 29. 6. 2001, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/06/30/srpski/K01062909.shtml>, pris. 3. 7. 2025.
- Мађарева, Милан, „Ауторско позориште Душана Ковачевића“, у: *Српски књижевници и српско позориште од Првог светског рата до краја XX века*, ур. Злата Бојовић, (Београд: Одељење језика и књижев-

- ности, САНУ, 2023), 149–161.
- Medenica, Ivan, „Srpske i druge drame“, *Teatron*, br. 119/120 (2002): 7–18.
 - Medenica, Ivan, „Apsurd s tehom“, *Vreme*, 6. 6. 2001, <https://vreme.com/kultura/apsurd-s-tehom/>, pris. 12. 7. 2025.
 - Mozart, W. A., *Symphonien, Bd.3, No.40, K550*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880.
 - Новаковић, Моника, *Примењена музика у београдским позориштима на преласку из 20. у 21. век*, докторска дисертација, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2025, <https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/739>.
 - Novaković, Monika, „Towards a Study of Incidental Music Through the Lens of Applied Musicology“, *Arts*, 13(6) (2024): 164. (<https://doi.org/10.3390/arts13060164>)
 - Пашић, Феликс [ур.], *Звездара театар: 1984–2009*, Звездара театар, Београд, 2009.
 - Пешикан-Љуштановић, Љиљана, „Жанровска поигравања Душана Ковачевића“, у: *Српски књижевници и српско позориште од Првог светског рата до краја XX века*, ур. Злата Бојовић (Београд: Одељење језика и књижевности, САНУ, 2023), 131–147.
 - Roesner, David, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, (Farnham: Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, Asghate, 2014)
 - Salvatore Cardillo, *Core 'ngrato (Catari, Catari)*, complete score, [https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_\(Cardillo%2C_Salvatore\)](https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore)), pris. 2. 7. 2025.
 - Spasić, Vanja, *Creating the repertoire of the Opera of the National Theatre in Belgrade (1970–1990): in Shaping the Present by the Future: Ethno/musicology and Contemporaneity*, eds. Bojana Radovanović et al., (Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2021), 207–221, <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/15370>)
 - Спасић, Вања, „Репертоар Опере Народног позоришта у Београду (1970–1990)“, у: *Традиција као инспирација. Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор, педагог*, ур. Гордана Грујић, (Бања Лука: Академија умјетности у Бањој Луци, 2020), 184–201. (<https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/10719>)
 - Fischer-Lichte, Erika, „Some Critical Remarks on Theatre Historiography“, in: *Writing & Rewriting National Theatre Histories*, ed. S. E. Wilmer (Iowa City: University of Iowa Press, 2004), 1–16.
 - Verdi, Giuseppe, *La Traviata*, G. Ricordi & C. Milan, Dover Publications, Mineola (reprint), 1990.
 - Core 'ngrato (Catari, Catari), General Information, IMSLP, [https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_\(Cardillo%2C_Salvatore\)](https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore)), pris. 7. 7. 2025.
 - Cornforth, Nicholas (tran.), *Core 'ngrato (Catari, Catari)*, Text & Translation, <https://oxfordsong.org/song/core-ngrato>, pris. 7. 7. 2025.
 - Strauß, Johann, *Ausgewählte Walzer: Ausgabe für Klavier*, Peters, Leipzig, 1929, 1987.

Dr. Monika Novaković

MUSIC IN DUŠAN KOVAČEVIĆ'S THEATRE PLAY DR. SCHUSTER

Summary: The music chosen for the play *Dr. Schuster*, which had its premiere on May 29, 2001 at the New Stage of the Zvezdara Theatre in Belgrade, represents one of the most successful examples of the functionalization of music in the domain of incidental music. The selection made by Dragutin Balaban Bajka, the musical collabo-

rator on this play, includes musical numbers belonging to various genres – from classical music, through old urban music to popular music. In this article, I apply the reconstructive-analytical method (which I developed in my dissertation) to this case study, with the aim to gain insight into the ways in which music was functionalized within this staging.

Keywords: incidental music, *Dr. Schuster*, Dušan Kovačević, Dragutin Balaban Bajka, Zvezdara teatar, dramatic theatre.

ДРАМЕ АНИЦЕ САВИЋ РЕБАЦ

Сажетак: У овом раду се анализирају три драме Анице Савић Ребац, оним редом којим их је Даринка Зличић објавила у књизи *Поезија и мањи песнички преводи*. У драми *Нијова* се препознаје утицај Овидијевих *Метаморфоза*, у *Електри* нешто оригиналнији сиже настао комбиновањем елемената из Еурипидове *Електре* и Гетеове *Ифигеније*, док се у драми *Последња свештеница Паладе Атине* уочава процес дезинтеграције драмског текста. У мрежи утицаја, као посебна фигура се издваја ауторкин отац Милан Савић, преводилац Гетеа на српски језик и драмски аутор. Дrame Анице Савић Ребац показују се као релевантан део њеног опуса, а у наведеним текстовима могуће је пронаћи зачетке централних тема ауторкиног поетског и есејистичког дела.

Кључне речи: Аница Савић Ребац, драма, хеленизам, трагедија.

1. УВОД

Малобројна библиографија радова о драмама Анице Савић Ребац може се двојако објаснити. Наиме, три драме које је ауторка написала 1906, када је имала око тринаест година, остале су све до 1987. године у рукопису. Објављени у књизи *Поезија и мањи песнички преводи*, драмски текстови нису експлицитно поменути у наслову, те су се потоњи истраживачи, помињући драме, углавном позивали на рукописе из Универзитетске библиотеке у Београду¹. Као својеврсна *juvenilia*, оне су представљале неку врсту „кућне књижевности једне просветљене породице и њеног круга, који је уживао у ученим видовима комуникације”². О томе сведоче и напомене, тј. менторски коментари који би могли припадати Лази Костићу, честом госту у кући Савића³. Костић је био велики пријатељ њеног оца и пратио је њен рад „са великим интересовањем”⁴. Први читалац ових драма, ко год он био, дао је посве прецизан суд: „Чувајмо се понављања мисли и речи! У овом

Лазар Букумировић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
Докторске студије
aurelijano@uns.ac.rs

Оригиналан научни рад
Примљено: 13. 10. 2025.
Прихваћено: 7. 12. 2025.

¹ Уп. Радослав Ераковић, „Записи последње свештенице Паладе Атине”, у *Хеленски видици*, Аница Савић Ребац (Панчево: Mali Nemo, 2004), 210. Драгана Димитријевић, „Ерос, Филиа и Хармонија Анице Савић Ребац”, у *Аница Савић Ребац, хероина српске културе*, ур. Драгана Димитријевић (Београд: Универзитетска библиотека Београд, 2024), 15.

² Светлана Слaпшaк, „Детиње драме Анице Савић Ребац: белешка”, у *Поезија и мањи песнички преводи*, Аница Савић Ребац (Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987), 17.

³ Драгана Димитријевић, *op. cit.*, 15–16.

⁴ Зорица Хацић Радовић, *У новосадском књижевном кругу*, (Нови Сад: Архив Војводине, 2023), 204.

дијалогу тога има толико, да кад би се сажело, остала би половина.”⁵ Понављање би се, ипак, могло двојачко разумети. С једне стране, честа су понављања истих речи, што се касније задржало као одлика бројних песама у збирци *Вечери на мору*⁶, док се, с друге стране, уочава изразито подражавање узора. Дrame Анице Савић Ребац, оним редом којим их је објавила Даринка Зличић, приказују заправо еволуцију оригиналног драмског ствараоца, од проширивања епизоде из Овидијевих *Метаморфоза* преко свесног одступања од постојећих модела до оригиналне креације. Три драмска текста стога представљају релевантан корпус на ком се може пратити генеза кључних тематских средишта потоњег песничког, критичарског и научног опуса Анице Савић Ребац.

2. НИЈОВА

Нијова, драма у пет слика са различитим бројем појава, јасно је инспирисана епизодом из шестог певања *Метаморфоза* у ком песник приповеда о сукобу богиње Лето и Ниобе, тј. Нијове. Специфичну обраду мита понудио је неколико година раније Војислав Илић у својој протосимболистичкој фази. Овидијев спев је, поред песме „Ниоба”, инспирисао и песме „Данаја” и „Плач Афродите над Адонидом”⁷. У Илићевој песми акценат није на сукобу богиње и смртне жене већ на Ниобиној метаморфози у статуу која плаче и на похвалу вајару. Према неким верзијама мита, Зевс је Ниобу „sažalivši se na njenu bol, pretvorio u statu u koja lije suze”⁸, а о тој епизоди приповеда и Овидије: „Ne može vrat se okrenut, a ruke se ne mogu micat, / Noge ne mogu ići, i utroba bude joj kamen. / Ali joj ostanu suze, vjetromet je žestoki zgrabi / I u zavičaj baci, te ondje na vrhu planine / Stoji i taje, te mramor još

i sad suzama kaplje.”⁹ Иако је сасвим извесно да је српски песник читао Овидија, Павић сматра да је у песми „Ниоба” присутнији утицај другог класичног песника Мелеагра¹⁰. Који год били извори Илићеве инспирације, може се закључити да је мит о Ниоби одговарао песничком сензибилитету на прелазу два века.

Драма Анице Савић Ребац је у потпуности верна свом античком узору. Премда је несумњиво да су „њене прве песме и први драмски састави, инспирисани [...] управо грчком митологијом”¹¹, *Нијова* је узорит пример недовољно истраженог утицаја римске књижевности на ауторкино невелико дело. Епизода коју млада Аница Савић проширује надовезује се на причу о претварању Арахне у паука, а може се ограничити 148. и 312. стихом шестог певања. Римски песник Ниобу представља као поносну и горду мајку: „Najdraža djeca ipak su njoj, i od sviju bi ona / Matera sretnija bila, da sama se držala nije.”¹² Она инсистира да пророчица Мантоја и Тебљанке окупљене око ње престану да славе богињу Лето и да славе њу и њен род: „I pri oltarima Latona zašto se štuje, / A tom božanstvu se ne kadi još.”¹³ Сукоб Ниобе и Лето не се даље транспонује на сукоб њихових потомака. Најпре Аполон убија седам Ниобиних синова, а затим његова сестра Артемида усмрћује Ниобине ћерке.

Редослед догађаја је нешто другачији у драми *Нијова*. Прва појава почиње слављењем богиње Лето које Нијова прекида. Бирајући десетерац за доминантни стих драме, Аница Савић Ребац успева да метаметрички повеже класични мотив са патосом српске епске традиције, те се тако њена Нијова на тренутке чини гордијом од Овидијевог: „Ви велите да је она моћна / Јадна мајка двоје деце само”¹⁴. Можда најзначајнији оригинални детаљ који српска ауторка додаје

⁵ Према Драгана Димитријевић, *op. cit.*, 15.

⁶ Миодраг Павловић, *Осам песника*, (Београд: Просвета, 1964), 156–157.

⁷ Гордан Маричић, Ана Шуменковић, „Војислав Илић и Овидије: класициста и његова инспирација”, *Зборник Матице српске за класичне студије*, 17 (2015): 174.

⁸ Robert Grevs, *Grčki mitovi*, (Београд: Mira books, 2017), 263.

⁹ Publije Ovidije Nazon, *Metamorfoze*, (Београд: Dereta, 1991), 147.

¹⁰ Милорад Павић, *Војислав Илић и европско песништво*, (Нови Сад: Матица српска, 1971), 299.

¹¹ Драгана Димитријевић, *op. cit.*, 11.

¹² Ovidije, *op. cit.*, 145.

¹³ Ibid.

¹⁴ Аница Савић Ребац, *Поезија и мањи песнички преводи*, (Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987), 126.

јесте посредничка улога коју Манто има између Нијовине кривице и Летине освете. У трећој појави прве слике Манто изговара кратку молитву својој заштитници и постаје веома упечатљив лик какав се у *Метаморфозама* не може препознати: „Казни болом Нијову, не смрћу; / Бол је већи, а и поноситост / Дуга срећа све теже претрпи / Нег' несрећа. / Освета је слатка, Лето.”¹⁵ То је уједно и њено последње појављивање у драми која надаље махом не достиже толики степен иновативности. Лик пророчице би потенцијално могао представљати зачетак лика последње свештенице Паладе Атине, најуспелијег лика драмског опуса Анице Савић Ребац, те би се, стога, већ у *Нијови* могао назрети несигуран зачетак јединственог драматурга који се може реконструисати посредством три кратка текста.

Сукоб Летиних и Нијовиних потомака је развијенији него код Овидија, али у њему готово да нема већих ауторских интервенција над узором. Карактеризација Нијовиних синова је углавном површна, а као њихова најизраженија особина јавља се гордост, као код њихове мајке. Један од њих, Сирил, изговара похвалу свом брату Алфенору: „Вешт си брате, вештијега нема / У Тивама, у целој Јелади / Него вешти потомак Танталов.”¹⁶ Федим ће сачинити сличну похвалу Сирилу: „Паладе-Атине / Вито копље само боље гађа / Него твоје, мој брате Сириле.”¹⁷ Из наведених стихова се види да се Нијовини синови такође пореде са божанствима, али да за разлику од своје мајке никада себе не виде супериорним. У томе је извор трагике у стиховима које браћа изговарају када Аполонова стрела погоди Тантала: „Ми нисмо никад, никад грешни били – / Каква је баци мишица злобна”¹⁸, као и оних које изговара Исмен: „Ах шта имаш боже Аполоне / Против њега невиног младића; / Ах шта имаш ти против нас свију, / Лишити нас брата најстаријег.”¹⁹ Стихови изразитог емотивног набоја дају драми од-

ређени естетски квалитет, премда и на том месту млада ауторка успеле редове понавља и варира и на тај начин им умањује почетну вредност. Инсистирајући на незнању Нијовиних синова, Аница Савић Ребац се поетички приближила античкој трагедији.

Расплет трагедије започиње Егистовим извештајем о погибији седам тебанских младића. Када Нијовин супруг, краљ Амфијон, чује вест, он најпре убија гласника, а затим и себе. У последњој слици нема мушких ликова, а сукоб Нијове и Лето постаје знатно личнији. Туговање сестара над браћом повод је најуспелијих стихова драме у којима се и даље не сазнаје узрок сукоба Тантала и Аполона, те се Аријаднина запитаност претвара у језгровито објашњење Танталове *трагичке кривице*: „Та наш брат не беше зли дух ноћни / Непријатељ бога сунчаног; / Младић беше што је вол'о сунце.”²⁰ Нијова, уместо да плаче над својим синовима, још једном изазива Лето: „Да си ипак још много јаднија / Ти од мене; та ја имам седам, / Седам ћери, а ти имаш само / Двоје деце. Та погледај, Лето.”²¹ Њена бескрајна дрскост натерала је Артемиду да хитрим потезима стреле погађа једну по једну Нијовину ћерку, а њихова самртна упозорења не допиру до краљице Тебе. Тек после Меропине смрти, када једина жива остане Хиполита, горда Нијова започиње своју молитву Олимпљанима, међу којима се налазе Артемида и Лето да јој поштеде ћерку. Стихови упућени Аполоновој и Артемидиној мајци још једном зазивају српску усмену традицију, а њихов пун потенцијал је остао тек наговештен: „Ах, тако ти Темидине правде, / Ах, тако ти љубави, ах, страха, / Ах, тако ти дивног милосрђа / Најлепшега божанскога дара; / Та и ти си некад смртна била; / Смилуј ми се и задржи стрелу, / Остави ми ово дете младо, / Остави ми једину утеху / Да ме сећа.”²²

Умирући, Хиполита изговара само „Збогом, мајко мила”²³. Ако би се њене последње речи упоредили са њеном браћом и сестрама, морало би се закључи-

¹⁵ Ibid., 127.

¹⁶ Ibid., 132.

¹⁷ Ibid., 132.

¹⁸ Ibid., 134.

¹⁹ Ibid., 134.

²⁰ Ibid., 142.

²¹ Ibid., 143.

²² Ibid., 144.

²³ Ibid.

ти да је на крају драме нестао сав занос који је био присутан у претходним сликама и појавама. Драма се завршава испрекиданим Нијовиним речима које би се пре могле описати као бунцање: „Та чедо моје – децо – ваша мајка – / О Амфијоне – синови – кћери.“²⁴ У њима нема ни праве катарзе, ни правог покајања. Она умире тако што испружи руке и скамени се. Ауторка не даје додатне информације о томе какво би било техничко решење претварања Нијове у камен којим се и епизода у *Метаморфозама* завршава. Може се наслутити да је и на почетку свог стваралачког живота Аница Савић Ребац драмама приступала као стилским вежбама о чијем постављању на сцену није додатно размишљала. Тек у другој дидаскалији она први пут размишља о потенцијалној позорници и бележи „Завеса брзо пада“²⁵. Може се претпоставити да је исхитреност била интенционална и да је сукцесивном погибијом свих смртних женских ликова ауторка желела да Летину освету коју је Манто призивала употпуни тиме што Нијова неће добити прилику за покајањем. Такво читање би потврдило да је Манто повлашћени лик драме и да су стога њој дати уводни стихови, те да је естетски доживљај *Нијове* ослабљен њеним одсуством из централног дела драме.

3. ЕЛЕКТРА

Премда се у једночинки *Електра* може уочити извесна самосталност и иновативност при обради класичне теме, извесно је да је уметничка вредност драме знатно ослабљена понављањима и неуспелим версификацијским решењима. За разлику од *Нијове*, у *Електри* се недвосмислено може уочити тенденција да стихови буду јампски интонирани. Избор јамба се може двојако објаснити. С једне стране, јамб је стопа хеленске трагедије, док је, с друге стране, јампски десетерац користио Лаза Костић у преводима Шекспирових драма, као и у својим оригиналним драмама *Максим Црнојевић* и *Пера Сегединац*. Исти стих су прихватили „и други драмски писци у нас, на пример Ђура

Jakšić, Dragutin J. Ilijić i Nikola T. Đurić“²⁶. Овом списку се свакако може придодати и Аница Савић Ребац, те се и на плану версификације може уочити менторска улога коју је Лаза Костић имао. Наизменично скраћивање речи за по један слог и накнадно уметање узвика како би се ритмичка схема одржала, бројна опкорачења и инверзије драму на појединим местима чине готово неразумљивом чак и током читања, чиме се додатно проблематизује могућност њеног извођења. Као пример могу послужити стихови које Електра изговара у петој сцени: „Заиста, / то ј’ ретка судба; али мене, ах, / Сад ништа, ништа више не може спасти / До освета. Ха, куд ћу, шта ћу, ха, / На коју прво страну светити се.“²⁷

Мит о Електри обрађен је у три сачуване античке трагедије, у Есхировим *Хоефорама* или *Покајницама*, Софокловој и, затим, Еурипидовој *Електри*. Светлана Слапшак драму *Електра* вреднује као „несумњиво најбоље ‘делце’ од сва три“ и констатује да Електрин мотив „није директно повезан ни са једним од три расположива античка узора“²⁸. Драма Анице Савић Ребац као окосницу радње има оригинални драмски сукоб између Електре и Ифигеније после Клитемнестриног убиства. Самим тим што је Ифигенија жива, изостаје разлог за Клитемнестрину освету Агамемнону, односно, у низу узрока и последица, и за Орестово убиство. Митски наратив је у *Електри* нарушен, али се и даље препознају његове упоришне тачке: „Јер он је, који уби матер нам / Па за то брата мога гоне, ах! / Но срцем ја то, ја то учиних / Јер узрок беах, наговорих га! / И убила бих грешну мајку ту / Свог оца милог ја да осветим / Да он не беше, да не дође он.“²⁹ Таква Електра је најближа Есхиловој. Међутим, мотив ривалства међу сестрама не може пронаћи упориште у *Покајницама* има ли се у виду да Електра у Оресту види и Ифигенију: „odsad moram da te pozdravljam / ko osa svog, na majku s pravom omrznuh, / i zato i ko majka

²⁶ Miloš N. Đurić, *Patnja i mudrost*, (Titograd: Grafički zavod, 1962), 24.

²⁷ Аница Савић Ребац, *op. cit.*, 158.

²⁸ Светлана Слапшак, *op. cit.*, 18.

²⁹ Аница Савић Ребац, *op. cit.*, 148.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

ti mi osvanu, / i sestra si mi mesto sestre zaklane.”³⁰

Но ако Еурипидова *Електра* није директно утицала на једночинку младе ауторке, његова трагедија *Ифигенија на Тауриди* несумњиво јесте, и то преко Гетеове обраде мотива. Познато је да Аничин отац превео ово дело и да је до њега високо држао: „Не прелазим с омаловажавањем ни преко мојих превода Гетеове *Ифигеније* и Торкавата Таса.”³¹ Уосталом, велико интересовање за античке теме је код ћерке пробудио управо Милан Савић. У својој аутобиографији он пише да је студије класичне филологије оставио својој ћерки³². У краткој аутобиографској белешци Аница Савић Ребац поцртава значај свог оца у усмерењу ка класици: „Од раног детињства мој отац ми је уливао љубав и дивљење према старој Хелади, уводећи ме у грчку митологију, у Хомера, па у Плутарха.”³³ Познат по својим популарним шаљивим играма из српског живота, Савић се, отприлике у исто време када Аница пише своје драме, желео и сам инспирисати античким добом: „Зашто да немамо из тог старог класичног доба и ми оригиналну комедију – не баналну карикатуру.”³⁴ Паралелно су, дакле, у кући Савића писане драме са темама из грчке историје и митологије, са јасним жанровским разграничењем. Док је отац писао комедије, ћерка је писала трагедије. Тако се у њиховим, готово заборављеним, драмским опусима уочавају важне везе које би обухватило шире истраживање евидентних интертекстуалних веза „између дела Милана Савића и Анице Савић Ребац”³⁵.

Враћајући се драми, може се закључити да ауторка црпи мотиве из два извора, из *Електре* и *Ифигеније*, али да је њихова уметничка обрада оригинална. Електра полаже жртву Аполону како би Ериније

престале да прогоне њеног брата. У четвртој сцени Грк Епит Електри објављује да је Пилада и њеног брата убила Артемидина свештеница у којој касније препознаје Ифигенију. Мотив Ифигеније као Артемидине свештенице преузет је из Гетеа, односно, посредно, из Еурипида. У развијеном монологу којим се сцена завршава Електра најпре тужи над Орестом, а затим се заклиње да ће га осветити. Лажно препознавање, које није додатно мотивисано ни објашњено дешава се у осмој сцени, а читав драмски сукоб сведен је на посве кратку девету сцену. До правог разрешења не долази ни на крају драме. Орест и Пилад се појављују и тако спречавају ново убиство, али се не сазнаје разлог Епитове обмане. Када угледа свог брата, Електра умире и на тај начин бива кажњена за грех који је хтела да почини: „Оресте, ти то, брате, ти си жив / О богови, ја мишљах, хтедох, ах, / Да учиним тај грех, ти жив си, ах.”³⁶ Њеном смрћу се прекида мрежа злочина и освета карактеристична за аргивско-микенски круг и неутралише се дејство породичног проклетства, које Електра везује за Тантала: „гоњеном / Потомку грешном, грешног Тантала”³⁷, али и за његовог сина Пелопа: „Што ј’ тол’ко крви, тол’ко пролила, / У дому нам, у дому Пелопа”³⁸. Исти мотив, присутан у *Нијови*, оправдан је чињеницом да је Ниоба Пелопова сестра³⁹. Добрим познавањем генеалогije хеленских јунака, Аница Савић Ребац успева да своје драме повеже заједничким мотивом испаштањем Танталових грехова.

Електрин лик је у драми најразвијенији, а као њене најважније особине издвајају се жеља за осветом и љубав према Оресту. Све до једанаесте сцене су наведени извори мотивације комплементарни. До њиховог сучељавања долази када Електра, уверена да је сви лажу, насрне секиром на Пилада. Заслепљена бесом, она на време схвата шта је намеравала да учини, али мора умрети јер су се њене покретачке силе нашле у неразрешивом унутрашњем сукобу. Њена смрт

³⁰ Eshil, *Pokajnice*, u *Grčke tragedije*, prir. Miloš N. Đurić (Beograd: Dereta, 2010), 270.

³¹ Милан Савић, *Прилике из мога живота*, (Нови Сад: Академска књига, 2009), 54.

³² Ibid., 80.

³³ Аница Савић Ребац, *Хеленски видици*, (Београд: Службени гласник, 2015), 941.

³⁴ Милан Савић, op. cit., 90.

³⁵ Зорица Хаџић Радовић, op. cit., 204.

³⁶ Аница Савић Ребац, *Поезија и мањи песнички преводи*, 165.

³⁷ Ibid., 148.

³⁸ Ibid.

³⁹ Robert Grevs, op. cit., 262.

је потпуно оправдано схваћена као мир који за живота није успела да досегне. Ифигенија над сестром изговара „Електро мила моја, / Ал сад си мирна! Сретна, светска те / Сад зла не море више, не муче / И смрт ти тако грозна није била / Јер ипак виде живог Ореста“⁴⁰, а њене речи варирају Пилад и Орест. Инсистирање на измирењу противречних сила могло би се сматрати рефлексијом Гетеове *Ифигеније*, има ли се у виду да „Goethe u svojoj drami iznosi dva shvaćanja sveta: s jedne strane to je vizija svijeta kojim vladaju nemilosrdne božanske sile, zločinstva koja se osvećuju zločinstvima, s bezizlaznim doživljajem neizbježnog fatalizma [...], a s druge strane prikazuje svijet kao sklad između čovjeka i tih sila s pomoću viših moralnih svojstava i mogućnost pomirbe između čovjeka-patnika i boga-upravljača.“⁴¹ Враћајући се Гетеовом тексту у есеју „Гетеов хеленизам“, ауторка *Електре* ће закључити да је „Ифигенија највиши човечански израз Гетеовог хеленизма“, као и то да „тек *Ифигенија* и *Хелена* заједно чине Гетеову Хеладу“⁴².

На основу свега наведеног, може се закључити да је у *Електри* Аница Савић Ребац успела да створи веома комплексни лик којем је подредила све друге елементе радње. Сама фабула је неуспело спајање два драмска сижеа у ком Електрин лик не може да засени величину Ифигенијиних врлина у литерарном предлошку. Њена Ифигенија готово да нема ништа од својих узора, а ни други ликови не достижу пуноћу Електриног лика. Чини се да је и Илијодорова функција усмерена ка препричавању и објашњавању драмске радње, те да он у драми нема активно учешће какво је у *Нијови* имала свештеница Манто. Међутим, сасвим је могуће да је променом пола свештеника, ауторка несвесно успоставила и одређени јаз између лика Илијодора и себе, те да управо због тога у његовим репликама нема продорних стихова који би рефлектовали њена лична размишљања, као код Манто и, у још већој мери, код последње свештенице Паладе Атине.

⁴⁰ Аница Савић Ребац, *Поезија и мањи песнички преводи*, 166.

⁴¹ Koraljka Crnković, „Od grčke tragedije do modernog teatra – Euripid i Goethe“, *Latina et Graeca* 34 (1989): 92.

⁴² Аница Савић Ребац, *Хеленски видици*, 565.

4. ПОСЛЕДЊА СВЕШТЕНИЦА ПАЛАДЕ АТИНЕ

Трећа „детиња драма“ Анице Савић Ребац је уједно и најкраћа и најуспелија. Она је, ипак, остала недовршена и са њом се гаси ауторкино интересовање за писање драмских текстова. Сукоб у драми почива на немогућем суживоту хришћана и пагана, односно Грка и пагана. Радња се одвија у Атинином храму у околини вароши Атине, а сиже је веома једноставан. Грци се у храму моле својој богињи пред надолазећом најездом Галилејаца предвођеном Презвитером. Централни део драме представља разговор Свештенице са Презвитером у ком они не износе личне ставове, већ бране своје религије. Ипак, иако психолошка карактеризација ликова махом изостаје, дуги говори последње свештенице Паладе Атине на тренутке прерастају у естетски заокружене целине које се могу читати као засебне песме. Такав је случај са њеним монологом који заузима више од четвртине дела. Радослав Ераковић сматра да је већ у наслову драме могуће препознати аутобиографски моменат, односно да наслов њене драме „представља потенцијални одговор на питање да ли је на епиграмски сажет начин могуће представити савременом читаоцу ову ауторку, талентом узвишену и трагичну попут античких јунака о којима је писала“⁴³.

Прихватајући такву тезу, постаје јасније зашто је лик Презвитера ускраћен за оправдање своје вере. О томе сведочи ауторкина белешка: „Крај најбоље воље често не знам какву одбрану да метнем презвитеру у уста!“⁴⁴ Она као драмски писац, дакле, није умела да створи комплексне ликове чији би се ставови мимоилазили са њеним аутобиографским. Може се претпоставити да је из тог разлога њена Ифигенија знатно површнија од Електре. Основано би, дакле, било претпоставити да је изузетно млада Аница Савић у својим најбољим драмским стиховима, тачније у монолозима ликова код којих се могу препознати одређене аутобиографске црте, исписивала специфичну врсту лирске поезије од које ће се у јединој збирци песама, *Вечери на мору*, удаљити. Међутим, у

⁴³ Радослав Ераковић, *op. cit.*, 210.

⁴⁴ Аница Савић Ребац, *Поезија и мањи песнички преводи*, 174.

њеним песмама је могуће пронаћи рефлексије драмских монолога, и то најпре у оним песмама када је лирски субјекат експлицитан као аутор из историје књижевности. Такве су, рецимо, песме „Гете на Бренеру“, „Joffroy Rudel“, насловљена по познатом трубадуру или „Данте у Апенину“.

Песма „David Agonistes“ могла би се читати и као кратка поетска драма. Њени почетни стихови ближе одређују лирску ситуацију, после којих започиње Давидов монолог експлицитно одвојен стиховима: „И док спавају браћа и војске у табору Израиља, / Сам збори Давид са Богом.“⁴⁵ У њој ауторка поетизује драматичну сумњу у Бога, те се тако враћа централној теми *Последње свештенице Паладе Атине*. Но Давид је знатно комплекснији од насилног Презвитера. Његов глас се спаја са другим лирским субјектом, у ком је могуће препознати песника: „О Боже што дајеш благослов борбе. / Дај сад и благослов песме.“⁴⁶ У песничким молитвама могуће је препознати рефлексије неоплатонизма, који би представљао одмерену синтезу хеленске и хришћанске цивилизације: „С плавих путања Бескраја, с колута невидљивих сфера, / Ти си ми послао веру; пошљи ми, Боже и песму.“⁴⁷ Уосталом, однос хришћанског и паганског једна је од најчешћих преокупације Анице Савић Ребац и у жанру есеја. Као узорит пример дугогодишњих ауторкиних бављења овим питањима може послужити есеј „Платонска и хришћанска љубав“, чији се зачетак такође може наслутити у њеној последњој драми. Рецепција њене поезије је такође прелазила пут од негирања утицаја изворног хеленизма и афирмације посредничке улоге коју је хришћанска Европа имала према мишљењу Славка Леовца све до поновне афирмације хеленизма код Радомира Константиновића.

Муњевити крај *Последње свештенице Паладе Атине* условно речено кореспондира са гашењем интересовања за оригинално драмско стваралаштво код Анице Савић Ребац. То је једини текст ком недостаје *dramatis personae*, те се већ и према формалним

одликама може говорити о дезинтеграцији драме. Жртва коју Свештеница подноси може се тумачити као својеврстан манифест ауторкиног ларпурлатизма и естетицизма, те би њене последње речи могле исказати целокупан смисао уметничког опуса Анице Савић Ребац: „Паладо Атино! / О ћери Зевсова плавоока! / Ти једина, што имаш права да / Сем оца Зевса владаш муњама! / О пошљи једну, спаси кип и мене!“⁴⁸ Спасовање различитих тековина културе био би, дакле, ауторкин суштински уметнички програм. Већ као дете, својим драмама она покушава да оживи Хеладу о којој је читала и слушала. Међутим, може се претпоставити да је управо у *Последњој свештеници Паладе Атине* ауторка постала свесна да у драми није пронашла адекватан уметнички израз. Њено рано одустајање од драме може се тумачити као извесна самокритика, али и као одраз потраге за другачијим путевима испољавања књижевног дара. У само три текста у потпуности се исцрпео читав њен драматуршки потенцијал, као што су једном једином збирком истрошене њене песничке могућности. Ако је Константиновић у књизи *Вечери на мору* препознао тежњу за новом поезијом неостварену „jer је у самој њеној основи немоћ за ичежје у овој драми“⁴⁹, у драмама Анице Савић Ребац се та немоћ недвосмислено препознаје. Ипак, унутрашња свест о неодрживости замишљеног модела књижевности била је повод неким од њених најуспелијих стихова, записаних управо у драми: „Атино моћна, о, ја осећам, / Да последња сам свештеница твоја! / О боли моји су непојмљиви! / Ал’ ипак ја се тешим да ће љубав / Атине увек постојати, увек / У срцима од многих људи, који / За дивно осећају. Гореће / У почаст твоју ватра што с’ не гаси.“⁵⁰

⁴⁸ Ibid., 176.

⁴⁹ Radomir Konstantinović, *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka, knj. 7* (Beograd: Prosveta: Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983), 316.

⁵⁰ Аница Савић Ребац, *Поезија и мањи песнички преводи*, 171.

⁴⁵ Ibid., 61.

⁴⁶ Ibid., 63.

⁴⁷ Ibid., 62.

4. ЗАКЉУЧАК

На основу свега наведеног, може се закључити да три драме Анице Савић Ребац не достижу квалитет њене поезије, али да се у њима налази већина тема којима ће се ауторка читавог живота бавити у поезији или есејима. Уз то, њене три драме би сведочиле и о стању позоришног живота у Новом Саду с почетка XX века. Имајући у виду да су њени ментори били, између осталих, Лаза Костић и Милан Савић, у драмама Анице Савић Ребац може се наслутити и алтернативни пут којим српска драма, ипак, није пошла. Њен драмски значај далеко је мањи него песнички, али се и на невелики драмски опус може применити увид Миодрага Павловића о важности Анице Савић Ребац због обогаћивања спектра тема. Тако је већ почетком XX века Електрин мотив ушао у српску књижевност да би се неколико деценија касније искристалисао у Кишовој *Електри*. Новим издањем *Изабраних песама* (Контраст издаваштво, 2025) отварају се и нова поглавља у рецепцији поезије Анице Савић Ребац, у чији се целокупни опус нужно морају уврстити и *Нијова*, *Електра* и *Последња свештеница Паладе Атине* као несигурни почеци опуса који ће изнедрити антологијске стихове и есеје. Уз то, као нужни делови целовитог проучавања односа Анице Савић Ребац према позоришту и драми морали би се сагледати и њени есејистички и научни текстови, рецимо, „Гетеов хеленизам“, „Око препева Гетеова *Фауста*“, „Аристофан и поезија у демократији или прва одбрана поезије“ или „Платон“. Тек тада ће се поуздано утврдити колике су њене истинске заслуге.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Димитријевић, Драгана. „Ерос, Филиа и Хармонија Анице Савић Ребац“. У *Аница Савић Ребац, хероина српске културе*, ур. Драгана Димитријевић, 7–33. Београд: Универзитетска библиотека Београд, 2024.
- Ераковић, Радослав. „Записи последње свештенице Паладе Атине“. У *Хеленски видици*, Аница Савић Ребац, 203–210. Панчево: Mali Nemo, 2004.
- Маричић, Гордан. Шуменковић, Ана. „Војислав Илић и Овидије: класициста и његова инспирација“. *Зборник Матице српске за класичне студије*, 17 (2015): 167–181.
- Павић, Милорад. *Војислав Илић и европско песништво*. Нови Сад: Матица српска, 1971.
- Павловић, Миодраг. *Осам песника*. Београд: Просвета, 1964.
- Савић, Милан. *Прилике из мога живота*. Нови Сад: Академска књига, 2009.
- Савић Ребац, Аница. *Поезија и мањи песнички предови*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
- Савић Ребац, Аница. *Хеленски видици*. Београд: Службени гласник, 2015.
- Слапшак, Светлана. „Детиње драме Анице Савић: белешка“. У: *Поезија и мањи песнички преводи*, Аница Савић Ребац, прир. Даринка Зличић, 17–19. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
- Хаџић Радовић, Зорица. *У новосадском књижевном кругу*. Нови Сад: Архив Војводине, 2023.
- Crnković, Koraljka. „Od grčke tragedije do modernog teatra – Euripid i Goethe“. *Latina et Graeca* 34 (1989): 92–94.
- Đurić, Miloš N. *Patnja i mudrost*. Titograd: Grafički zavod, 1962.
- Eshil. *Pokajnice*. U *Grčke tragedije*, prir. Miloš N. Đurić, 257–304. Beograd: Dereta, 2010.
- Konstantinović, Radomir. *Biće i jezik 7*. Beograd: Prosveta; Beograd: Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983.
- Ovidije Nazon, Publije. *Metamorfoze*. Beograd: Dereta, 1991.

Lazar Bukumirović

THE PLAYS OF ANICA SAVIĆ REBAC

Summary: This paper analyzes three published plays by Anica Savić Rebac, in the order in which Darinka Zličić published them in the book *Poetry and Minor Poetic Translations*. In the play *Nijova (Niobe)*, the influence of Ovid's *Metamorphoses* is recognized, in *Electra*, a somewhat more original plot created by combining elements from Euripides' *Electra* and Goethe's *Iphigenia*, while in the play *Poslednja sveštenica Palade Atine (The Last Priestess of Pallas Athena)*, the process of disintegration of the dramatic text is observed. In the

network of influences, the author's father, Milan Savić, translator of Goethe into Serbian and the original playwright, stands out as a special figure. The dramatic opus of Anica Savić Rebac is shown to be a relevant part of her opus, and in the aforementioned plays it is possible to find the beginnings of the central themes of the author's poetic and essayistic work.

Keywords: Anica Savić Rebac, drama, Hellenism, tragedy.

Марко Мисирача

АНДРИЋ НА СЦЕНИ: ЈУЧЕ, ДАНАС, СУТРА...

Пола века од смрти Иве Андрића (1975–2025)

Сажетак: Рад се бави сценским животом прозе Иве Андрића од прве драматизације 1934. године до савремених позоришних тумачења, поводом обележавања пола века од пишчеве смрти. Полазећи од теоријских увида Весне Крчмар, анализирају се изазови транспоновања Андрићевог прозног текста у драмски медиј, са посебним освртом на доминацију монолошких форми и граничне зоне између епског и драмског. Посебна пажња посвећена је савременим сценским адаптацијама романа *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника* и *Госпођица*, као и односу критичке рецепције и репертоарског трајања ових представа.

Кључне речи: Иво Андрић, Југословенско драмско позориште, Српско народно позориште, Народно позориште Сомбор, монодрама, драматизација, роман.

Марта 2025. навршила се значајна годишњица, пола века од смрти Иве Андрића (1892–1975), једног од најзначајнијих јужнословенских и српских књижевника, јединог нобеловца са ових простора. Пословично хаотична репертоарска политика овдашњих позоришних кућа није се осетила позваном да неким новим позоришним читањем увек сценски захтевног али и изазовног Андрићевог прозног дела достојно одговори. Екрански медији су ту били агилнији, па смо тако у сусрет овом великом јубилеју, с јесени 2024. године, на програму Радио-телевизије Србије добили достојну биографску играну серију *Нобеловац* иза које стоји тим креатора с драмским уметником, уједно и тумачем насловне улоге Тихомиром Станићем на челу.

Универзитетски професор и театролог Весна Крчмар пре скоро 20 година објавила је капитално двотомно издање на тему позоришних упризорења Андрићеве прозе, у издању Матице српске: *Позоришне драматизације дела Иве Андрића* (2007) и *Драматизације у времену* (2008). Реч је заправо о њеној докторској тези одбрањеној на Академији уметности у Новом Саду 2005. године. Осим што је систематично и исцрпно навела све позоришне подухвате настале по делима Иве Андрића (од прве драматизације и прве представе 1934. године, до почетка XX века), ова студија незаобилазна је и због слике контекста у којем су Андрићеве мисли, ликови и идеје налазиле пут до сценског изражаја, највише на сценама српских позоришта, али и са освртом на продукције у бившој Југославији и шире. Руко-

Марко Мисирача
markomisiraca@gmail.com

Прегледни рад
Примљено: 28. 11. 2025.
Прихваћено: 14. 12. 2025.

пис Весне Крчмар чита се тако и као узбудљива хроника „борбе“ театарских посленика са монолитном, херметичном Андрићевом литерарном „тврђавом“ унутар које су, са мање или више успеха, покушавали да драматуршки и театарски разграде мисаоне слојеве и сачине позоришно ткиво а да не наруше оно највредније у опусу овог књижевног великана и да не изгубе вишедимензионалност његових карактера.

ПИОНИРСКИ ПОДУХВАТИ

Прва позоришна адаптација неког Андрићевог дела, у овом случају приповетке *Анкина времена*, изведена је у Народном позоришту Сарајево 18. јануара 1934. године. Већ сам наслов представе, тј. драматизације, „*Анкина узбуна* – драма у четири чина с прологом“ (по приповијести Иве Андрића сценски обрадио Боровоје Јевтић)¹, сугерише потребу драматизатора да сценски „активира“ покретача радње. Преносећи литерарни предлог Јевтић тежиште *Анкиних времена* помера на побуну, па је зато и драматизација овако насловљена, извлачећи у први план револт несрећне и несхваћене жене.

Весна Крчмар наводи зналачки закључак о деликатности покушаја да се Андрићево приповедачко умеће преточи у сценски језик, у поглављу посвећеном сценском мозаику *Крилати мостови* у Театру поезије 1970, у адаптацији и режији Миленка Мисиловића:

„Тако се на једној страни, сусрео (М. М.) ‘с неочекиваном драматиком описа’, а на другој – са скоро несавладивим препрекама и тешкоћама да се та драматика из романескне структуре пренесе у ‘драматуршку композицију’. Иако изражене у облику јасних и сугестивно развијених сукоба Андрићеве ситуације су готово непреносиве на позорницу зато што ‘виша вредност тих ситуација није у збивању него у значењу, и није у ономе што ситуације казују, већ у ономе што – исказују...’ Како су Андрићеве романескне ситуације лакше преносиве на позор-

ницу него њихова значења, па је драматизатор пред ‘Андрићевим описима који су драматични и пред Андрићевом драматиком која се опире транспоновању из романескне у позоришну форму – био немоћан као пред првим и несавладивим парадоксом о Андрићу’“²

Врло је индикативно да су *Крилати мостови* први позоришни пројекат рађен по Андрићевим текстовима који је критика позитивно оценила. Мисиловићева представа био је и први покушај, додуше не у класичном, институционалном театру, да се од Андрићевог дела сачини позоришни чин који не мора нужно да садржи све оне постулате класичне драматургије, већ се ослања на унутарњу драматику, асоцијативност тема и снагу речи, снагу приповедног тона. Тако ће, у годинама које долазе, запажен успех на тему Андрића у театру постићи управо монолошке форме, тзв. позориште једног глумца, и до данас се сматра међу најуспешнијим сценско казивање приповетке *Знакови* у тумачењу Славка Симића (произашло из мозаичке представе *Лица* Југословенског драмског позоришта). За овај позоришни подухват Симић је одликован „Златном колајном“ на Првом фестивалу монодраме и пантомиме у Земуну 1973. Глумац Тихомир Станић већ деценијама тумачи лик и дело Иве Андрића у више различитих медија (позориште, ТВ, филм), али се издваја монолошка форма *Мостови*, заправо сценско приповедање прва четири поглавља романа *На Дрини ћуприја*, које представља засебну целину као сценска форма (почетак и крај приче о изградњи вишеградског моста и одисеја иницијатора градње Мехмед-паше Соколовића). У мудрој комбинацији глумачког уживљавања, искреног саосећања са ликовима и ситуацијама, и дистанцираности објективног приповедачког тона, публика добија праву меру оног што би се у теорији позоришне уметности могло назвати „литерарно позориште“.

Редитељ Јован Путник, који је драматизовао два капитална романа српске и југословенске књижевности за зеничко Народно позориште, Андрићев *На Дрини ћуприја* (премијера 1978) и *Дервиш и смрт*

¹ Наведено према извору „Народно позориште Сарајево /1921–1971/“

² Весна Крчмар, *Позоришне драматизације дела Иве Андрића*, (Нови Сад: Матица српска, 2007), 97.

Меше Селимовића (премијера 1967), разматрао је покушаје драматизације романа у проблемском тексту *Треба ли драматизовати роман (Да ли романска грађа одговара могућности драматизације)* у „Правди“ (Београд, 4. јануар 1936, 7) четири деценије пре позоришне поставке романа *На Дрини ћуприја*. У уводном тексту за драматизацију Андрићевог романа кључ „сценском приказу“ романа види у „граничној области између епског и драмског“. Упориште у том поступку види у чињеници да „ни једна уметничка форма није у потпуности аутономно чиста, да не потражи, макар и у асоцијацијама везу са другим уметничким формама“. У складу са савременим драматуршко-естетским схватањима, роман се не може разграђивати да би се прилагодио потребама сценског приказивања. Јован Путник истиче – роман се не може разградити да би се од тог материјала „саградила драматуршка форма“³. Зато се и овом приликом определио за поступак који се ослања на граничну област епског и драмског, а то условљава и специфичну сценску реализацију.

Весна Крчмар у својој студији заокружује причу о позоришним подухватима на тему Иве Андрића од давне 1934. до почетка XX века. Од објављивања њених књига појавило се чак 16 позоришних представа на сценама театара у Србији, Хрватској и БиХ, те једна у Немачкој. Ту је, између осталог, и први балет заснован на Андрићевом предлошку: *Проклета авлија*, по сценарију и у режији Небојше Брадића (копродукција београдског Народног позоришта, Националне фондације за уметничку игру и Града театра Будва, 2014). Драматуршких и редитељских тумачења Андрића у овом периоду подухватили су се истакнути позоришни делатници старије, средње и млађе генерације, а овом приликом ћемо посебну пажњу посветити позоришним адаптацијама три канонска Андрићева дела којима се, одмах након Другог светског рата, појавио на књижевној сцени новоосноване социјалистичке Југославије и дефинитивно учврстио положај темељ-

³ Јован Путник, *О могућности драматизације романа* (глосе уз покушај драматизације романа *На Дрини ћуприја*), рукопис садржи седам страница, наведено према: Весна Крчмар, *Позоришне драматизације дела Иве Андрића*, (Нови Сад: Матица српска, 2007), 164–165.

не вредности српске и југословенске књижевности: романа *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника* и *Госпођица*. Три представе по овим романима режирали су истакнути редитељи средње генерације Горчин Стојановић, Кокан Младеновић и Никита Миливојевић. Уједно напомињемо и да је 2025. обележено и 80 година од објављивања ова три значајна романа (1945. године, *На Дрини ћуприја* у београдској „Просвети“, *Травничка хроника* у издању „Државног издвачког завода Југославије“ из Београда и *Госпођица* у сарајевској „Свјетлости“).

„ГОСПОЋИЦА“ У ДРАМСКИМ МЕДИЈИМА

Представа Југословенског драмског позоришта *Госпођица* праизведба је драматизације овог Андрићевог романа коју је написао редитељ Марко Фотез. Фотез је *Госпођицу* драматизовао, уз Андрићеву сагласност и одобрење 1962. године, у време када је Андрић био председник Позоришног савета ЈДП-а (на то место дошао је 1956), али комад тада није доживео сценско упризорење. Крајем 1962, свега годину дана пошто је Андрић добио Нобелову награду за књижевност, на Великој сцени ЈДП-а постављена је *Проклета авлија*, у драматизацији Јована Ћирилова и у режији Мате Милошевића. Неуспех ове, прве позоришне поставке неког Андрићевог дела након Другог светског рата (наслови критика у тадашњој штампи гласили су: „Кобна заблуда“ /Ели Финци у „Политици“/, „Промашена драматизација“ /Љ. Крелијус у загребачком „Вјеснику“/, „Неуспела драматизација, промашена представа“ /Владимир Стаменковић у НИН-у/, „Нетатарска драматизација нобеловца“ /Ј. Максимовић у „Вечерњим новостима“/, „Проклета драматизација“ /Вук Вучо у „Књижевним новинама“/ и др.) вероватно је обесхрабрио управу, те је *Госпођица*, иако припремљена за позоришно извођење, сачекала нека боља времена за разумевање сценског Андрића и умешнију артикулацију његовог литерарног света у театарски медијум.⁴

⁴ Сви подаци наведени у овом пасусу преузети су из програмске књижице поменутих представа из збирке МПУС, онлајн-ба-

Повест о госпођици Рајки Радаковић је вишеструко била инспиративна драмским уметницима, првенствено због узбудљивог и аутентичног карактера насловне јунакиње. Тако ју је загребачка глумица Семка Соколовић Берток одиграла у форми монодраме (1977), у адаптацији и режији Дејана Шорака. Године 1980. чехословачки редитељ Војтех Јасни режирао је играни филм *Госпођица* (по сценарију Леополда Ахлсена), у продукцији загребачког Јадран филма, Телевизије Загреб и продуцентске куће Телепол из Цириха (Telepool Zürich). У овом филму улогу Рајке тумачила је аустријска глумица Хајделинде Вајс, док су неколико запажених улога остварили југословенски глумци Раде Шербеџија, Јелисавета Саблић, Бранко Цвејић, Реља Башић и др. Драмски програм Радио Београда реализовао је 1979. године радијску адаптацију *Госпођице*, у драматизацији и режији Дарка Татића и са Миленом Дапчевић у насловној улози, првонаграђену у Охриду на тадашњем Фестивалу југословенске радио-драме, такође и у Барселони на фестивалу Premios ondas.

Две ансамбл представе позоришта из Мостара и Бањалуке, рађене по мотивима *Госпођице*, учествовале су на Стеријином позорју. *Призори из живота и сна једног карактера* врло су слободна адаптација ауторског двојца, драматурга Милосава Мариновића и редитеља Милоша Лазина. Представа је премијерно изведена у Народном позоришту у Мостару, 11. октобра 1983, док је на Стеријином позорју изведена ван конкуренције, 1984. године. Ова представа настала је на трагу истраживачког метода који су Мариновић и Лазин успоставили у претходној сарадњи са мостарским театром (на представи *Мајчина султанија Светозара Ћоровића*, такође изведеној на Позорју, али у званичној конкуренцији, две године раније). Овог театарског експеримента сећао се Милосав Мариновић три деценије касније: „Наш наслов је био: *Госпођица – призори из живота и сна једног карактера*, веровали смо да је већ тиме постигнута довољна дистанца од оригиналног предлошка, да је јасно да је роман само повод за позоришну студију. Прве

(сарајевске) критике су биле одличне, а онда се умешао један београдски угледни критичар и театролог да се веома грубо, као никада у својој критичарској каријери, обруши на ауторе и тако запечати судбину не само овој представи већ и једном изузетно смелом позоришном експерименту.”⁵

Бањалучка *Госпођица*, за сада последња ансамбл представа по неком делу Иве Андрића, премијерно је изведена на сцени Народног позоришта Републике Српске на отварању сезоне и за Дан овог театра, 18. октобра 2022. Ова нешто конвенционалнија драматизација у односу на Мариновићев и Лазинев експеримент, из пера глумице Вање Ејдус и у режији Ђурђе Тешић, осим учешћа на Позорју 2023, имала је богат фестивалски живот у региону (на фестивалима у Нишу, Зеници, Приједору, Градишки, Никшићу, Јајцу и др.), да би, с јесени 2024, учествовала и на Међународном позоришном фестивалу „Александрински“ у Санкт Петербургу.

Код лика Рајке Радаковић позоришне ствараоце вероватно је додатно инспирисала њена блискост са традиционалним ликовима шкртица у светској драматургији. Довољно је сетити се Молијеровог *Тврдице* Харпагона, *Скупа* Марина Држића или Стеријиног *Кир Јање*. Међутим, сви ови типични ликови шкртаца припадају жанру комедије и(ли) сатире и иницијално су ауторима служили да би исмејали ову појаву. Андрић налази више саосећајности са својом протагонисткињом, не подсмева јој се, даје јој снажну иницијалну мотивацију (трагични очев крај и аманет ћерки) и то већ отвара простор за шире сагледавање лика и околности у којима опстаје.

„ГОСПОЋИЦА“ ГОРЧИНА СТОЈАНОВИЋА

Готово пола века након неславне поставке *Проклетје авлије* у Југословенском драмском позоришту (у међувремену је, са приметно више успеха, играна и представа *Лица*, у адаптацији и режији Олге Савић), редитељ и уметнички директор ове куће Горчин

зе Театрослов са пратећим дигиталним материјалима (<https://teatroslov.mpus.org.rs/index.php>).

⁵ Милосав Саки Мариновић, „Изазов је оно што ме ложи“, *Данас*, Београд, 12. 11. 2017.

Стојановић прихватио се поставке овог текста. Представа је премијерно изведена 26. априла 2013. године на Сцени „Љуба Тадић“ и до данас је најдуговечније остварење на репертоару ове куће. Насловну јунакињу Рајку Радаковић игра Наташа Нинковић, тада гошћа из београдског Народног позоришта, а однедавно чланица ансамбла Југословенског драмског. Поред режије, Горчин Стојановић потписао је и сценографију у овој представи, док су ауторску екипу чинили и драматург представе Милош Кречковић, костимограф Лана Цвијановић и кореограф Милош Пауновић.

Ни ову представу критика није дочекала са превеликим одушевљењем. Ана Тасић, иако проналази „ибзеновски ехо“ у лику Рајке Радаковић („не само због важног мотива кобне породичне заоставштине, већ и због продорности њеног психолошко-социолошког портрета“), Фотезовој драматизацији упућује највише замерки: „Ипак, поштено је одмах рећи да су ибзеновски само ти елементи – остали сегменти текста представе *Госпођица* не задовољавају стандарде добро написаног комада. Његова композиција није успешно скројена, он нема постојанији драмски значај, није сценичан, репетитиван је на идејном плану, превише статичан, монотон, сценски неплодан.“⁶ Бобан Јевтић тачно примећује да је овај „понајвише балзаковски“ роман у опусу нашег нобеловца вероватно најпријемчивији за превођење из једног медија у други, с обзиром на релативно линеарну структуру и један централни лик, кроз који пратимо рађање, усложњавање и погубни ефекат опсесије на јединку. Јевтић проналази нешто више разумевања за незграпности Фотезове драматизације („Као таква, она с једне стране успева да нам пренесе чаролију Андрићевог језика, даје доста простора тананој психологизацији главног лика али с друге стране повремено губи унутрашњу динамику дела те на моменте постаје непотребно развучена или пак збрзана“), али одаје посебно признање редитељу Горчину Стојановићу који је „пронашао прави тон у приступу овом

делу“⁷. Жељко Јовановић пак тврди да је Марко Фотез овом драматизацијом (као и ауторски и извођачки тим представе) демантовао „уврежено мишљење да је Андрића немогуће играти или да он није волео позориште. Представа ЈДП-а остварење је у којем се отвара и слика душа једне усамљене, несрећне жене која подлеже страсти штедње и бесмисленог стицања пре, током и после Великог рата, током живота у два града, Сарајеву и Београду“⁸.

У протеклих 13 година и више од стотину реприза (100. извођење *Госпођица* је доживела јуна 2019. године) представу је видела и публика Фестивала медијанског театра „Пургаторије“ у Тивту (2013), публика Загребачког казалишта младих, у оквиру циклуса „Европско позориште у ЗеКаеМ-у“ (2013), публика Српског народног позоришта у Новом Саду и др. Дуги репертоарски живот ове представе могао би да демантује строге критичарске оцене, те се, овом приликом, можемо осврнути на пословичну (не)поузданост критичких рецепција позоришног чина. Због ефемерности позоришта као медија, углавном смо условљени да утисак о некој представи градим на основу критика из периодике, понекад малобројним, често недовољно објективним. Срећом, секундарна театарска грађа, у овом случају подаци о броју извођења и трајању представе на репертоару, као и ТВ снимак представе (реализован у оквиру циклуса „ТВ театар“ РТС-а), моћи ће и у временима када ову представу истраживачи не буду могли да виде уживо, да допринесу употпуњавању укупне слике овог подухвата.

„НА ДРИНИ ЋУПРИЈА“ КОКАНА МЛАДЕНОВИЋА

Након једне, не превише успешне и запажене драматизације романа *На Дрини ћуприја*, са поднасловом „хроника о мосту у два дијела“ (драматизатор и редитељ Јован Путник на сцени зеничког позоришта, 1978), те прве поставке неког Андрићевог дела у Немачкој, драматизације Никите Миливојевића и Кристофа Ле-

⁶ Ана Тасић, „Напори без резултата“, *Политика*, Београд, 28. 4. 2013.

⁷ Бобан Јевтић, „Танана психологизација“, НИН, Београд, 2. 5. 2013.

⁸ Жељко Јовановић, „Страст штедње“, *Блиц*, Београд, 30. 4. 2013.

пшија у Дизелдорфу (Düsseldorf Schauspielhaus, 2010), агилни Кокан Младеновић, у сарадњи са драматургом Светиславом Јовановим, сачинио је, како Татјана Њежић најављује, „позоришни спектакл првог реда“⁹. Премијерно извођење ове представе у продукцији Српског народног позоришта у Новом Саду, на Сцени „Пера Добриновић“ (марта 2016), догодило се у години јубилеја, 55. годишњице од доделе Нобелове награде Иви Андрићу. Међутим, у овом случају важно је нагласити да није реч о класичној драматизацији већ да је Андрићев текст повод а не основ представе која носи његово име, будући да је текст представе значајно различит у односу на дело па се не може назвати драматизацијом већ полазном тачком која је резултирала остварењем коме је Андрићев роман послужио као основни мотив и инспирација, што је, наравно, потпуно легитиман ауторски поступак у савременом театру. Већ је плакат представе са дечацима наоружаним до зуба, у униформама са ознакама војски из последњег рата у БиХ (1992–95), сугерисао да се не ради о пуком прилагођавању сцени једног великог дела него о покушају да ауторски тим игром представи актуелну везу са садашњицом. Тако реди-тељ Кокан Младеновић говори уочи премијере:

„За разлику од Андрићевог оригинала, ми желимо да осликамо период од 1571. године, па све од 1992, до последњих ратова и злочина, али и до данашњег дана. Тај континуитет зла је нешто што нас занима и ја се бојим да ће се то зло поновити и волео бих да ова представа упозорава на то да тај циклус зла на нашим просторима није завршен јер верујем да Дејтонски споразум није направио мир на Балкану.“¹⁰

Уз похвале надахнутој тимској игри бројног ансамбла Српског народног позоришта (уз истицање Радоја Чупића у улози Њоркана), критичари су одали признање „импресивној представи маштовите режије“ (Игор Бурић)¹¹, „режији раскошној у визуалном,

музичком, кореографском погледу“ (Ана Тасић)¹² итд. Међутим, представа је, уз еуфорично одушевљење изазвала и бројне контроверзе, првенствено због приказа злочина усташке Црне легије током Другог светског рата, потом злочина Вишеградске бригаде Војске Републике Српске у последњем рату у БиХ. С обзиром на то да се радило о надградњи и дописивању романа *На Дрини ћуприја* (Андрићева хроника завршава се почетком Првог светског рата), овакво тумачење Андрића изазвало је бројне полемике у јавности, а кулминирало је током Стеријиног позорја 2017. године. Наиме, Младеновићева представа уврштена је у званичну селекцију, током трајања фестивала важила је за једног од фаворита у позоришним кулоарима, да би стручни жири донео одлуку да те године не додели ниједну награду изабраним представама, услед општег слабог квалитета продукције, по процени жирија чији је председник био глумац Предраг Мики Манојловић.

И поред горког укуса који је остао након завршетка Позорја, те писмених и усмених прозивки стручног жирија да је прави разлог недодељивања награда, нарочито заобилажење Младеновићеве представе, политичке а не уметничке природе, радује чињеница да је овај позоришни спектакл и даље, готово деценију присутан на репертоару матичне куће, те да је са успехом учествовао на више позоришних фестивала (Фестивал професионалних позоришта Војводине у Новом Саду, Позоришно пролеће у Шапцу, Борини позоришни дани у Врању, Међународни фестивал малих сцена у Ријеци, фестивал у Сеулу у Јужној Кореји и др.), на којима је освојио више награда и признања.

„ТРАВНИЧКА ХРОНИКА“ НИКИТЕ МИЛИВОЈЕВИЋА

Још с пролећа 2019. медији су донели вести о интензивним пробама амбициозног подухвата, копродукције Српског народног позоришта из Новог Сада

3. 2016.

¹² Ана Тасић, „Батргање у балканском мраку“, *Политика*, Београд, 24. 3. 2016.

⁹ Татјана Њежић, „Позоришни спектакл и представа за НЕ ПРОПУСТИТИ“, *Блиц*, Београд, 12. 4. 2016.

¹⁰ Златко Чонкаш, „Бојимо се, биће опет рата“, *Блиц*, Београд, 17. 3. 2016.

¹¹ Игор Бурић, „После хиљаду и једне ноћи“, *Дневник*, Нови Сад, 19.

и Народног позоришта Сомбор, премијерно изведеног почетком наредне сезоне (12. октобра у Новом Саду, 16. октобра у Сомбору). Реч је била о драматизацији Андрићеве *Травничке хронике*, иза које је као драматизатор и редитељ стајао Никита Миливојевић, а глумачки ансамбл чинили су, осим чланова СНП-а и Сомборског театра, и гости из новосадског Позоришта младих, те Шабачког позоришта. Миливојевић је, поводом почетка овог процеса, изјављивао како је писац *Травничке хронике* за њега наш Толстој или Томас Ман, и како би мудро било „пустити га да на сцени што више говори“: „Када имате моћну литературу, њој треба дати простора, да се чује тај текст. Он је толико прецизан и тачан у опису, од оне прве тишине са којом се сретне главни јунак до првог звука који га уплаши. То су све суптилне ствари о којима треба водити рачуна.“¹³

Грађа романа *Травничка хроника*, својеврсног романескног седмогодишњег (1807–1814) летописа, који обрађује време боравка страних конзула у Травнику као везирском граду, била је инспирација за позоришно истраживање редитељу Љубиши Ристићу, који је од овог материјала режирао представу *Конзулска времена* (премијерно изведена у Звездара театру 2009), те младој редитељки Мији Кнежевић, која је у Краљевачком позоришту режирала представу *Play Андрић или Људи о којима се не може много казати* (2017). Никити Миливојевићу ово пак није био први сусрет са Андрићем у позоришту. Године 2010. поставио је на сцену Дизелдорф шаушпилхауса драматизацију романа *На Дрини ћуприја*, коју потписује у коауторству са Кристофом Лепшијем. Међународну ауторску екипу чинили су и сценограф и костимограф Миодраг Табачки, композитор Димитрис Камаратос и кореограф Амалиа Бенет. Ова представа ушла је у историју као прва поставка неког Андрићевог дела у Немачкој, а посебна част указана јој је и тиме што је у часопису „Театрон“ Музеја позоришне уметности Србије (бр. 188/189, 2019) начињен преседан, те је уместо оригиналне домаће драме штампана Миливојевићева и Лепшијева драматизација. Уз овај текст

објављен је и исцрпан драматуршки коментар Милоша М. Радовића, који детаљно анализира драматуршки поступак:

„Далеко од тога да ова драматизација слепо следи редослед догађаја како су се у роману одвијали, смену векова и генерација становника касабе о којој прича, ток и хук реке Дрине која својим обалама дели свет на западни и источни. Напротив. Она слободно третира литерарне пасаже с почетка романа и смешта их у средину или на крај драматизације, с лакоћом занемарује и прескаче многа људска страдања зарад оних која носе печат судбинских, које народ кроз песму памти и тка у легенду. Она има своју сопствену драматургију, своју ‘велику сцену’, климакс и катарзу. Иако је сва на своју руку, са великом поузданошћу кажемо да је у суштини верна оригиналу.“¹⁴

Представа *Травничка хроника* у Српском народном позоришту, како примећује критичар „Дневника“ Игор Бурић, трећа је у скорашњем низу Андрићевог „драмског“ репертоара ове куће (претходиле су јој *На Дрини ћуприја* у режији Кокана Младеновића и *Аника и њена времена* у режији Ане Ђорђевић), „естетски префињена, у класичном смислу те речи – лепа – драматуршки гледано, много је суптилнијег, готово равномерног, неупадљивог карактера. Блато (балег), суровост, мржња, љубав, мотиви су који се провлаче. Уз приповедачку наративну, двочинску структуру могло би се рећи и пузе.“¹⁵ Пословичан проблем недостатка критичких написа о позоришним продукцијама ван Београда (осим уколико су те представе учествовале на неким фестивалима које прате хроничари позоришног живота) онемогућава нам да стекнемо шири увид у рецепцију неке представе. У случају *Травничке хронике* остали су нам доступни само написи из новосадских медија, те је занимљиво навести опсервацију Зорана Сурле, који враћа у први план идеју о Андрићевом односу према театру као медију:

¹⁴ Милош М. Радовић, „На Дрини ћуприја“. *Театрон* 188/189 (2019), 32.

¹⁵ Игор Бурић, „Уздизање и падање“, *Дневник*, Нови Сад, 15. 10. 2019.

¹³ Игор Бурић, „Пустити Андрића да говори“, *Дневник*, Нови Сад, 23. 4. 2019.

„Миливојевић је оригиналан редитељ, свестан да ће Андрић увек остати Андрић шта год да му урадили на сцени и да се од њега не треба правити старији ни паметнији. Пошто наш нобеловац није волео адаптације својих дела, па чак га ни само позориште није превише привлачило, нема сумње да му се не би свиделе поједине Никитине паганско-карневалске сцене, које се могу тумачити и као уступак укусу публике. Међутим, увек у томе задржава разумну меру и после излета у фантазмагорично врло брзо и доследно враћа се главном току Андрићевог дела.“¹⁶

Запажен репертоарски и фестивалски живот ова представа посебно је заокружила учешћем и тријумфом на фестивалу „Позоришно пролеће“ у Шапцу (2020), на коме је освојила две важне награде стручног жирија: за најбољу представу у целини и Награду „Љубиша Јовановић“ за најбољу мушку улогу Марку Марковићу. Како је жири образложио поводом награде за најбољу представу, „то је награда за целовит сценски утисак перманентног кошмара који се понавља на просторима који производе много више историје него што могу да поднесу, и у којем су глумачки ансамбл, маске, музика, сценски покрет заокружили слику мрачне стварности“.¹⁷

Пола века након Андрићеве смрти сценски живот његовог дела јасно показује да проблем није у „(не) игровости“ Андрићевих текстова, већ у мери храбрости, знања и одговорности оних који му приступају. Позоришна историја Андрића сведочи о сталном колебању између страхопоштовања и слободе, између потребе да се очува интегритет епског света и нужности да се он преведе у живи сценски чин. Управо у тој граничној зони, између епског и драмског, између приповедања и играња, настајала су његова најуспелија позоришна читања – било у монолошким формама, било у великим ансамбл представама, у подухватима који су се усуђивали да Андрића читају из перспективе свог времена. Будућност Андрића на

сцени, стога, не лежи у репродукцији канона нити у пукој актуелизацији, већ у стрпљивом, промишљеном театарском дијалогу са текстом који се опире, али који управо зато и траје. Андрић у позоришту остаје изазов – не као препрека, већ као мера зрелости сцене и позоришта који га ставе на репертоар.

ТЕАТРОГРАФИЈА ПОЗОРИШНИХ ОСТВАРЕЊА ИНСПИРИСАНИХ АНДРИЋЕВИМ ДЕЛИМА¹⁸

Аникина узбуна, драма у четири чина с прологом, по приповеци Иве Андрића у драматизацији и режији Боривоја Јевтића, Народно позориште Сарајево, 18. јануар 1934.

Проклета авлија, сценски приказ романа Иве Андрића у драматизацији Јована Ћирилова, режија Мата Милошевић, Југословенско драмско позориште у Београду, 2. децембар 1962.

Крилати мостови, сценски мозаик из дела Иве Андрића (*Ex Ponto*, *Немири*) у драматизацији и режији Миленка Мисаиловића, Театар поезије, РУ „Ђуро Салај“ у Београду, 14. новембар 1970.

Лица, избор текстова (*Лица*, *Разговор*, *Мара милосница*, *На стадиону*, *Знакови*, *Жена на камену*, *На обали*, *Деца*, *Речи*, *Писмо из 1920.*) и режија Олга Савић, Југословенско драмско позориште у Београду, 24. септембар 1972.

Знакови, монодрама у адаптацији и режији Олге Савић и извођењу Славка Симића, Фестивал монодраме и пантомиме у Земуну, 15. април 1973.

Ex Ponto, дипломска представа Зијаха Соколовића, Камерни театар 55 у Сарајеву, 27. фебруар 1976.

Разговор са Гојом, монодрама у драматизацији и режији Мирослава Беловића и извођењу Андреја Курента, Театар на Крижанкама, Љубљана, 20. август 1976.

Госпођица, монодрама у драматизацији и режији Дејана Шорака и извођењу Семке Соколовић Берток, Фестивал монодраме и пантомиме у Земуну, 10. ап-

¹⁶ Зоран Сурла, „Блато и свећа Травничке хронике“, *Новосадски репортер*, Нови Сад, 18. 10. 2019.

¹⁷ Наведено према: <https://www.021.rs/novi-sad/kultura/255663/travnicka-hronika-odnela-dve-nagrade-sa-pozorisnog-proleca-u-sapcu>

¹⁸ Театрографија је састављена на основу онлајн-базе Театрослов (<https://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=78> приступљено: 15. 12. 2025); В. Крчмар, нав. дело; збирка програма и плаката МПУС.

рил 1977.

Разговор са Гојом, у драматизацији и режији Мирослава Беловића, Словенско народно гледалиште у Љубљани, 11. новембар 1977.

На Дрини ћуприја, хроника о мосту у два дијела, у драматизацији и режији Јована Путника, Народно позориште Зеница, 16. мај 1978.

Аникина времена, у драматизацији и режији Градимира Мирковића, Народно позориште Босанске крајине, Бањалука, 22. децембар 1978.

Знакови поред пута, у драматизацији Свете Лукића и режији Предрага Динуловића, Народно позориште у Београду, 26. децембар 1978.

Аска и вук, у драматизацији и режији Миленка Мисаиловића, Мало позориште у Београду, 15. јануар 1979.

Проклета авлија, у драматизацији Љубодрага Милошевића и Марислава Радисављевића и режији Љубодрага Милошевића, Народно позориште Ниш, 17. април 1979.

Омерпаша Латас, у драматизацији и режији Зорана Ристовића, Народно позориште Зеница, 24. мај 1979.

Проклета авлија, у драматизацији и режији Љубише Георгиевског, Народно позориште Зеница, 23. октобар 1981.

Прича о кмету Симану (*Irgat Siman*), у драматизацији Тарика Дурсуна и режији Душана Наумовског, Турска драма Театра на народностите, Скопље, 11. децембар 1981.

Записи оданости Вуку и народу, адаптација Андрићевих текстова, у режији Славољуба Стефановића Равасија, Вуков сабор у Тршићу, Лозница, 19. септембар 1982.

Разговор са Гојом, монодрама у драматизацији и режији Мирослава Беловића и извођењу Петра Петрова, Театар на младежта „Људмила Живкова“, Софија, 29. септембар 1982.

Ћоркан, монодрама у обради, режији и извођењу Миленка Горановића, Народно позориште Зеница, 13. април 1983.

Призори из живота и сна једног карактера (адаптација *Госпођице*), у драматизацији Милосава

Мариновића и режији Милоша Лазина, Народно позориште у Мостару, 11. октобар 1983.

Проклета авлија (*Lanetli avlu*), у драматизацији и режији Љубише Георгиевског, Турска драма Театра на народностите, Скопље, 29. септембар 1985.

Злостављање (*Дан и ноћ*), у драматизацији и режији Марислава Радисављевића, Народно позориште Ниш, 29. децембар 1986.

Веома збуњен у души (адаптација раних Андрићевих приповедака), у драматизацији и режији Каће Челан, Народна универзитетска библиотека, Сарајево, „Сарајевска зима“, Туристички савез Стари град, Фонд за заштиту Башчаршије, РЗ Дом културе „Центар“, Сарајево, 10. фебруар 1987.

Злостављање, монодрама у адаптацији Синише Ковачевића, режији Виде Огњеновић и извођењу Љиљане Благојевић, Вечерња сцена „Радовић“, 27. април 1989.

Разговор са Гојом, у драматизацији и режији Петра Зеца, Југоконцерт, Атријум Народног музеја у Београду, 17. април 1992.

Бечлијка Омерпаше Латаса, монодрама у адаптацији и извођењу Љиљане Ђурић и режији Мирхада Курића, Фестивал монодраме и пантомиме у Земуну, 24. април 1992.

Рођени пре једног века, по делима Иве Андрића и Милутина Бојића, у режији Зорана Карајића, Народно позориште Ужице, 10. септембар 1992.

Слике из живота Вука Караџића, адаптација Андрићевог сценарија, у драматизацији Радомира Путника и режији Петра Зеца, Вуков сабор у Тршићу, Лозница, 20. септембар 1992.

Девојка модре косе, драма инспирисана приповетком *Немирна година*, у драматизацији и режији Виде Огњеновић, Југословенско драмско позориште у Београду, 2. март 1993.

Госпођица, у режији Љубише Ристића, Народно позориште – Narodno kazalište – Népszínház у Суботици, 13. март 1995.

Проклета авлија, у драматизацији и режији Небојше Брадића, Крушевачко позориште, 30. септембар 1999.

Мостови, монодрама (прва четири поглавља

романа *На Дрини ћуприја*) у адаптацији Тихомира Станића и Љиљане Мркић Поповић и извођењу Тихомира Станића, Савез драмских уметника Србије, Београд, Бански двор из Бањалуке и Задужбина Иве Андрића, 29. мај 2001.

Аска и вук, у драматизацији Нијаза Алиспахића и у режији Нермина Омића, Народно позориште Тузла, 15. фебруар 2002.

Проклета авлија, у драматизацији и режији Слободана Стојановића, Босанско народно позориште Зеница, 24. мај 2003.

Аска и вук, праизведба балета према приповеци Иве Андрића, аутор либрета и редитељ Антун Марињић, Балет Хрватског народног казалишта у Осијеку, 15. јун 2003.

Аска и вук, у драматизацији и режији Живомира Јоковића, Дечје позориште Суботица – Szabadkai Gyermekszínház, 24. септембар 2004.

Омерпаша Латас, у драматизацији и режији Небојше Дугалића, копродукција Народног позоришта Републике Српске из Бањалуке и Дома културе из Козарске Дубице, 20. октобар 2007.

Конзулска времена (по мотивима *Травничке хронике*), у адаптацији и режији Љубише Ристића, Звездара театар у Београду, 7. март 2009.

На Дрини ћуприја (*Die Brücke über die Drina*), у драматизацији Никите Миливојевића и Кристофа Лепшија и режији Никите Миливојевића, Дизелдорф шаушпилхаус (Düsseldorf Schauspielhaus) у Дизелдорфу, 19. септембар 2010.

Ђоркан, монодрама у драматизацији, режији и у извођењу Хариса Бурине, Босанско народно позориште Зеница, 21. јануар 2011.

Проклета авлија, у драматизацији и режији Небојше Брадића, копродукција Народног позоришта Ужице, Казалишта Вировитица (Хрватска) и Театра Кабаре Тузла (БиХ), премијера у Вировитици 23. септембар 2011, премијера у Ужицу 26. септембар 2011, премијера у Тузли 2. октобар 2011.

Ноћ у кафани „Титаник“ (по мотивима приповетке Бифе „Титаник“), у драматизацији и режији Небојше Брадића, Књажевско-српски театар у Крагујевцу, 10. децембар 2011.

Аска и вук (*Aska és a farkas*), у драматизацији Тибора Залана и режији Ђерђа Херњака, Народно позориште – Narodno kazalište – Népszínház у Суботици, 23. децембар 2011.

Госпођица, у драматизацији Марка Фотеза и режији Горчина Стојановића, Југословенско драмско позориште у Београду, 26. април 2013.

Проклета авлија, балет по сценарију и у режији Небојше Брадића, на музику Зорана Ерића, копродукција Националне фондације за уметничку игру, Београд, Народног позоришта у Београду и Града театра Будва, премијера у Будви 22. јул 2014, премијера у Београду 2. октобар 2014.

На Дрини ћуприја, у драматизацији Светислава Јованова и у режији Кокана Младеновића, Српско народно позориште у Новом Саду, 17. март 2016.

Аска и вук, у драматизацији и режији Татјане Станковић, Мало позориште „Душко Радовић“ у Београду, 3. фебруар 2017.

Плау Андрић или људи о којима се не може много казати (на основу приповедака и инсерата из романа *Травничка хроника*), у адаптацији и режији Мие Кнежевић, Краљевачко позориште, 28. март 2017.

Аника и њена времена (инспирисано приповеткама Иве Андрића), у адаптацији и режији Ане Ђорђевић, копродукција Српског народног позоришта из Новог Сада и „Бео Арт продукције“ из Београда, 20. октобар 2017.

Злостављање, у драматизацији Маше Сеничић и режији Момчила Миљковића, Народно позориште „Тоша Јовановић“ у Зрењанину, 31. јануар 2019.

Травничка хроника, у драматизацији и режији Никите Миливојевића, копродукција Српског народног позоришта из Новог Сада и Народног позоришта Сомбор, премијера у Новом Саду 12. октобар 2019, премијера у Сомбору 16. октобар 2019.

Јелена, жена које нема, у драматизацији и режији Иване Жигон, Установа културе „Херцег-Фест“ и Општина Херцег Нови (Кућа Иве Андрића у Херцег Новом), 21. август 2022.

Госпођица, у драматизацији Вање Ејдус и у режији Ђурђе Тешић, Народно позориште Републике Српске из Бањалуке, 18. октобар 2022.

ЛИТЕРАТУРА

- Бурић, Игор. „После хиљаду и једне ноћи“, *Дневник*, Нови Сад, 19. 3. 2016.
- Бурић, Игор. „Пустити Андрића да говори“, *Дневник*, Нови Сад, 23. 4. 2019.
- Јевтић, Бобан. „Танана психологизација“, НИН, Београд, 2. 5. 2013.
- Јовановић, Жељко. „Страст штедње“, *Блиц*, Београд, 30. 4. 2013.
- Крчмар, Весна. *Позоришне драматизације дела Иве Андрића*. Нови Сад: Матицаа српска, 2007.
- Крчмар, Весна. *Драматизације у времену (Позоришне драматизације дела Иве Андрића, II део)*. Нови Сад: Матица српска, 2008.
- Лазин, Милош. *Приповедачи на сцени*. Сарајево: СПКД Просвјета, 2019.
- Мариновић, Милосав Саки. „Изазов је оно што ме ложи“, *Данас*, Београд, 12. 11. 2017.
- Њежић, Татјана. „Позоришни спектакл и представа за НЕ ПРОПУСТИТИ“, *Блиц*, Београд, 12. 4. 2016.
- Перић, Весна; Кољевић, Мелина Пота. *Аска и звук: Радио драме по делима Иве Андрића*. Београд: ЈМУ Радио-телевизија Србије, 2024.
- Радовић, Милош М. „На Дрини ћуприја“. *Театрон* 188/189 (2019): 32.
- Тасић, Ана. „Напори без резултата“, *Политика*, Београд, 28. 4. 2013.
- Тасић, Ана. „Батргање у балканском мраку“, *Политика*, Београд, 24. 3. 2016.
- Убавић, Влајко (одг. ур.). *Народно позориште Сарајево: 1921-1971*. Сарајево: Народно позориште, 1971.
- Чонкаш, Златко. „Бојимо се, биће опет рата“, *Блиц*, Београд, 17. 3. 2016.

Онлајн-извор:

Онлајн-база театрографских података праћена дигиталним колекцијама Музеја позоришне уметности Србије – Театрослов (<https://teatroslov.mpus.org.rs/index.php>, приступљено 1. 12. 2025)

Marko Misirača

ANDRIĆ ON STAGE: YESTERDAY, TODAY, TOMORROW...
Half a Century Since the Death of Ivo Andrić (1975–2025)

Summary: This paper examines the stage life of Ivo Andrić's prose from the first dramatization in 1934 to contemporary theatrical interpretations, marking the fiftieth anniversary of the author's death. Drawing on the theoretical insights of Vesna Krčmar, the study analyzes the challenges of translating Andrić's epic narrative into the dramatic medium, with particular attention to the predominance of monologic forms and the borderline space between epic and dramatic structures. Special

focus is placed on modern stage adaptations of the novels *The Woman from Sarajevo*, *The Bridge on the Drina*, and *Bosnian Chronicle*, as well as on the relationship between critical reception and the repertoire longevity of these productions.

Keywords: Ivo Andrić, Yugoslav Drama Theatre, Serbian National Theatre, Sombor National Theatre, monodrama, dramatization, novel.

ДРАМСКА ДЕЛА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА НА СЦЕНАМА БЕОГРАДСКИХ ПОЗОРИШТА

Сажетак: Драмски опус Борислава Пекића остао је до данашњих дана недовољно истражен, чак би се могло рећи и занемарен. Познат превасходно као романијер и есејиста, Пекић није из свог стваралачког опуса искључивао и писање драма и сценарија, како квалитативно, тако и жанровски различитих. Мајстор персифлаже и фине ироније, служећи се различитим формулацијама истог или сличног, тежио је за складним драматуршким изразом. Као драмски писац дебитовао је 1971. године комадом *Како забавити господина Мартина*. Ова интелегентно написана фарса у режији Здравка Велимировића своју праизведбу имала је на сцени Народног позоришта у Београду. У раду ћемо се осврнути на Пекићева драмска дела која су током седамдесетих година XX века премијерно изведена на сценама београдских позоришта, стављајући при томе нагласак на фарсе и комедије. С тим у вези, пажњу ћемо посветити следећим драмским остварењима: *Како забавити господина Мартина*, *На лудом белом камену*, *Категорички захтев*, *Буђење вампира*. И сам Пекић је тврдио да је позоришни чин тајна васкрсења, те да је писцу могуће да режију свог комада не разуме, али му је апсолутно немогуће да о редитељима не мисли.

Кључне речи: Борислав Пекић, драмски писац, фарса, комедија, Народно позориште у Београду.

УВОД

Општи је закључак проучавалаца историје драмске књижевности да драме Борислава Пекића представљају својеврсни наставак његовог романеског опуса. У корист овој тврдњи иде и Пекићев став који је изнео у кључном театролошком тексту *Позориште као соба за разбијање стакла*. Пишући о настанку своје прве драме, *Обешењак*, Пекић наводи да је и с његовим првим романом, негде око 1965. године, и његова драматургија променила правац. „Драме су

Јелена Перић
Факултет за дипломатију и
безбедност, Универзитет Унион
Никола Тесла, Београд
pillowwoman@hotmail.com

Прегледни рад
Примљено: 13. 10. 2025.
Прихваћено: 6. 11. 2025.

постале канта за ђубре у којима сам из своје литературе износио – отпатке. Отпатке не у смислу који би, с правом, згрозио све обожаваоце театра, или отпатке, уколико је отпадак – а јесте на неки начин – све што пишем, него све оно што, из било каквих разлога, од романескне теме, у роман није могло стати, а пре или касније морало се рећи.”¹ Милена Ж. Кулић је става да се у процесу преображаја прозног у драмског писца дешава нешто врло важно за Пекићеву драматургију, а то је вишеструка драматуршка и фантазмагорична модификација његових тематских оквира.² Пекићев први објављен драмски текст *Конопац или трон-жац или Обешењак* (Сцена, 1971, VII, 5, 152–178) пропраћен је поетичким текстом *Позориште као исповедаоница*. Са већ поменути есејом *Позориште као соба за разбијање стакла*, оба ова есејистичка позоришна манифеста помажу театролозима и истраживачима Пекићевог стваралачког опуса да створе јаснију слику ауторовог поимања театра. Они су не само теоријско полазиште већ и својеврсно аутопоетичко оправдање за закључак и демонстрацију примата Пекићевих прозних остварења над његовим драмским делима. Однос Пекићеве драмске и прозне књижевности додатно интересантним чини и сам обим његовог драмског стваралаштва. Према наводима Милене Ж. Кулић, изведено је двадесет и седам Пекићевих драма³, а Лазар И. Бојичић у својој докторској дисертацији наводи да је тридесетак Пекићевих драма и објављено.⁴ Не сме се занемарити ни присутност Пекићевих текстова у позоришној, телевизијској, радио и филмској продукцији. Драмска остварења Борислава Пекића приказивана су, а такође и премијерно извођена на Телевизији Београд у форми ТВ драме, ТВ филма или пак као снимак позоришне представе

(*Генерали или сродство по оружју, Чај у пет, X+Y=0*). Захваљујући подацима који се налазе у „Лагуниним” издањима одабраних Пекићевих драма сазнајемо и да су драмска дела овог истакнутог књижевника, за која се тврди да припадају истом дискурсу као и дела Љубомира Симовића и Борислава Михајловића Михиза (склоност архетипској симболици и релативизовање српске историје)⁵, извођена у виду радио-драме у оквиру програма Радио Београда и Радио Загреба, као и на таласима WDR Köln и SDR Stuttgart (*У Едену, на Истоку, Како забављати господина Мартина, Категорички захтев, Разарање говора, Цинцари или Корешподенција...*). Важно је осврнути се и на, по речима Лазара И. Бојичића⁶, растући низ драматизација Пекићевих прозних дела, било да се ради о драматизацијама које је понудио сам Пекић (драма *Златно руно*, као драматизација треће књиге *Златног руна*, и драма *Јудејски триптихон*, као драматизације *Времена чуда*) или је реч о драматизацијама у којима је делимично суделовао (драма *Цинцари или Корешподенција* заправо је драматизација четврте књиге *Златног руна* коју је сачинио Михиз уз Пекићеву подршку). Познате су и драматизације других аутора, па је тако *Одбрану и последње дане* драматизовао Бранислав Мићуновић (премијерно извођење у Народном позоришту у Нишу, 1984), док је на Радио Београду 1987. године премијерно емитовано *Беснило* у драматизацији Дарка Татића. Сви наведени подаци јасан су показатељ да је Пекић од најранијих извођења својих драма, било да се ради о позоришту, радију или телевизији, и те како присутан у југословенском позоришном животу.

Хронолошки попис Пекићевих изведених драма и драматизација на позоришним сценама Србије, који је доступан на сајту Музеја позоришне уметности Србије,⁷ представља не само увид у репертоарску

¹ Борислав Пекић, „Позориште као соба за разбијање стакла”, у Борислав Пекић, *Корешподенција: изабране драме I*, (Београд: Лагуна, 2014), 12.

² Милена Ж. Кулић, „Драмски експерименти Борислава Пекића”, у *Philologia Mediana*, год. 13, бр. 13, 197.

³ Исто, 195.

⁴ Лазар И. Бојичић, *Иронија у драмама Борислава Пекића* (докторска дисертација), Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2025, 18.

⁵ Владислава Гордић Петковић, „Идентитет и фарса: драме Борислава Пекића”, у *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, (Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009), 385–386.

⁶ Лазар И. Бојичић, нав. дело, 18.

⁷ Приступљено 13. 11. 2025. на <https://teatroslov.mpus.org.rs/teat-rografiya.php?ko=licnost&id=3903>

политику појединих театарских кућа већ осликава и интересовање за Пекића као драмског ствараоца. Осим што можемо да запазимо учесталост интересовања за поједине наслове (*Категорички захтев*, *Генерали или сродство по оружју*, *Буђење вампира*), приметно је и да је током деведесетих година XX века број представа насталих према Пекићевим делима био сведен на минимум (у Крушевачком позоришту премијера комада *Генерали или сродство по оружју* била је 3. октобра 1991. у режији Небојше Брадића, док је *Време чуда* премијерно изведено 9. маја 1993. у Атељеу 212 у режији Радмиле Војводић).

Пекић се као драмски писац први пут представио публици 1971. године комадом *Како забавити господина Мартина*. Ово дело је премијерно изведено на сцени Народног позоришта у Београду, 8. јануара 1971, а од тада па до 2025. одиграно је десетак различитих наслова на сценама следећих позоришних кућа: Атеље 212, Београдско драмско позориште, Театар Вук, Звездара театар, Опера и театар Мадленијанум и већ поменуто Народно позориште. За Пекићев драмски опус Светислав Јованов користи назив *terra incognita*; интерпретативно и проучавалачки неистражено тло српске драмске књижевности. „Драмски опус Борислава Пекића указује се на интерпретативном хоризонту наше књижевне мисли, још увек – треба ли напоменути: незаслужено – као једна врста *terra incognita*. Књижевни историчари, теоретичари и театролози, приликом ретких вредновања и још ређих анализирања, најчешће сагледавају Пекићеве драмске творевине или као продукте спорадичних (и споредних) импулса пишчеве имагинације, или као (од стране самог аутора) одабран медијум за промотивну демонстрацију и додатну елаборацију тема, мотива и поетичких стратегија већ развијаних унутар његовог иначе епохалног прозног опуса. Незаобилазна чињеница је да су оваквом статусу Пекићевих драма допринела и два додатно отежавајућа, боље рећи „успоравајућа“ чиниоца: самосвојна логика развоја пишчеве глобалне поетике, која у хронолошком смислу углавном одудара од динамике смењивања „стилских формација“ модерне српске и ех-Ју драматургије за последње три деценије; и друго, чињеница

да је значајан део Пекићевог драмског подухвата – не најмање услед ауторове концентрације на грандиозне прозне пројекте – остао све до данас непознат читалачкој (а делимично и позоришној) јавности.”⁸

ГОДИНА 1971

*Логика комедије је наша логика изложена смеху, а логика фарсе је њена логика која нам се смеје.*⁹

У тренутку када пише своје прво сценско дело, Борислав Пекић је већ познати прозни писац, аутор романа *Време чуда* и добитник Нинове награде за роман *Ходочашће Арсенија Његована*. По Пекићевом сценарију снимљен је филм *Дан четрнаести*, који је представљао Југославију на Филмском фестивалу у Кану 1961. године. Сарадњу са редитељем овог филмског остварења Здравком Велимировићем Пекић је наставио почетком 1971. године. На новој сцени Народног позоришта у Београду, сцени Круг 101, премијерно је постављена прва Пекићева драма, *Како забављати господина Мартина* у Велимировићевој режији. Првобитно писан као радио-игра, текст је био прилично тежак за визуелно представљање, али је редитељ Велимировић умногоме успео да нађе адекватан израз за реализацију пишчевих интенција.¹⁰ Владимир Стаменковић сматра да је реч о интересантном позоришном комаду, у коме је описана чудна забава блазираног богаташа и наизглед приказана само једна бизарна приватна историја, али до краја гледалац увиђа да је заправо смисао дела много шири.¹¹ Живим и виспрено вођеним дијалозима, Пекић као паметан писац не наступа у стилу циника. Код њега има и лакоће и потребне озбиљности да се на

⁸ Светислав Јованов, *Пекићева иронијска клопка: две демонстрације драмско прото-постмодерне*, у: *Анали Борислава Пекића*, бр. 2, 2005, стр. 135–143.

⁹ Борислав Пекић, *Позориште као соба за разбијање стакла*, у: Борислав Пекић, *Корешподенција: изабране драме I*, (Београд: Лагуна, 2014), 23–24.

¹⁰ Аноним, „Потчинити се или нестати“, *Књижевне новине*, 30. 1. 1971.

¹¹ Владимир Стаменковић, *Позориште у драматизованом друштву*, (Београд: Просвета, 1987), 221.

занимљив начин прикаже једна од значајних дилема нашег доба. Комад који почиње као игра открива у међувремену истину о положају, дилемама и потешкоћама уметника. Пекић, у улози драмског писца, гледаоца директно суочава са чињеницом да се од уметника „у извесним друштвеним срединама тражи да се ангажује по сваку цену и да, као у случају господина Мартина, своје зелено сунце које одговара њиховом субјективном виђењу света, замени црвеним сунцем револуције. У фарсично датој ситуацији није тешко препознати реалну ситуацију у којој уметници морају да бирају између стварања неискрене, лажне и промишљене уметности и своје духовне или чак и физичке ликвидације.”¹²

Пекић не бежи од става да је већина његових драма нека врста вентилирања актуелних дилема које је себи приуштио пишући романе.¹³ Користећи фарсу као алат драмског израза, он се труди да кроз иронијски контраст између величине проблема и трагичности судбина са којима су његови ликови суочени, укључујући и површност света и бесмисленост ситуација, појача оба ова значењска корпуса. На примеру комада *Како забавити господина Мартина* уочљиво је да се ова фарса не размеће нежношћу. Гледаоцу од почетка мора бити јасно да речи неће имати милости и да забава овакве врсте дозвољава обрте које законитости уљудне друштвене игре нису предвиделе.¹⁴ Слободан Селенић, како то запажа Јелена Ковачевић, сврстава Пекића негде на размеђу „реалистичке оријентације” и „фарсично-бурлеског” тока српске драматургије трећег послератног периода.¹⁵

¹² Аноним, „Потчинити се или нестати”, *Књижевне новине*, 30. 1. 1971.

¹³ Борислав Пекић, „Позориште као соба за разбијање стакла”, у Борислав Пекић, *Корешподениција: изабране драме I*, (Београд: Лагуна, 2014), 16.

¹⁴ Феликс Пашић, „Биографије господина Мартина”, *Борба*, 10. 01. 1971.

¹⁵ Јелена Ковачевић, „Питање идентитета јунака у драмама *На лудом белом каму или Буђење вампира*, *Генерали или сродство по оружју* и *У Едену, на Истоку*, у Зборник радова са VI научног скупа младих филолога Србије, одржаног 22. марта 2014. на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, 2015, 31.

Она даље наводи и да је основна одлика Пекићеве драматургије и жанровска дифузност и стварање нове хибридне форме која је изграђена нивелисањем комичних и трагичних елемената испреплетених фарсичним и гротескним обликотворним поступцима. С обзиром на то да фарса на сцену изводи изви-топерене људе и догађаје, те је самим тим погодна за модеран израз и за исказивање егзистенцијалне кризе човека, Пекић је одлучио да у својим делима представи један потпуно нови драмски свет, без обзира на низ драматуршких поступака преузетих од већ познатих писаца модерног театра. Своје комаде *Генерали или сродство по оружју* и *У Едену, на Истоку* Пекић је ставио под заједнички наслов *На лудом белом каму*, обележавајући их сотијама по узору на Андреа Жиде.¹⁶ Премијера овог комада у режији Љубомира Драшкића одржана је 29. марта 1971. године на сцени Атељеа 212 и, судећи по сачуваној периодици, наишла је на одличан пријем стручне јавности. За редитеља је, по речима Мирка Милорадовића, проблем презентовања ових сотија био решен када се одлучио да игре и идеје Пекићевих личности прикаже Кафкиним методом; све је нормално, утолико је апсурдније.¹⁷ Дискретно скративши Пекићеве комаде, Драшкић је остварио баланс између физичког и конверзацијског, постижући фарсичне и сатиричне ефекте, а све уз помоћ ликова који су синтеза неизлечивих људских опсесија, апсурда и комике. Смејући се јунацима *Генерала*, апсурдном пуковнику Блаурингу и пензионисаном ђенералу Његовану, ми постајемо свесни марионетског карактера стварног рата. Играјући се рата, Пекићеви јунаци, школовани за вођење ратова, а изузети с ратишта, откривају његову суштину, до пароксизма истерујући питање апсурдности људске жеље за уништењем сопствене врсте. Црнотуморни подтекст овог комада у комбинацији трагизма који се исказује као комично, сврстава *Генерале* међу највреднија дела српске комедиографске литературе. У прилог овој тврдњи иде и податак да је Пекићеву *војничку комедију* у *Антологију савреме-*

¹⁶ Сеад Фетахагић, „Вече глумаца”, *Ослобођење*, Сарајево, 20. 2. 1972.

¹⁷ Мирко Милорадовић, „Свет с луде стране”, *Политика*, 19. 4. 1971.

не српске комедије уврстио и прослављени театролог и драматург Радомир Путник. Путник је мишљења да Пекић у поменутом комаду виртуозно преузима модел „драмске расправе, који је у драмску књижевност унео Џорџ Бернар Шо, и са великом спремношћу цинизмом боји не само начин мишљења својих сценских јунака већ и радозналост гледалаца који од позоришта очекују забаву”.¹⁸ *Генерали или сродство по оружју*, по речима Предрага Палавестре, представљају прву карикатуру замишљеног драмског ланца који ће окруживати Сагу о Његован-Турјашкима. Пишчева намера је била да након ове драме, иначе његове најдраже (како наводи у коментару), напише и драме *Зашто смо изгубили Априлски рат*, *Небеска скитија* и *Кентауромахија или порекло приватног власништва*. Уместо тога, написао је *Ремек дело или судбина уметника*, *Небеска скитија* је отишла у пету књигу *Златног руна*, *Кентауромахију* је одложио, а *Зашто смо изгубили Априлски рат* заборавио усред другог чина.¹⁹

„Пекићеве личности живе у вајатима са оне стране ума, изложене бриљантној пишчевој комбинаторици, уверљиве колико психологијама толико и узбудљивим идејама, добијеним у укрштању реалних и заумних планова.”²⁰ И у једночинки *У Едену, на Истоку*, као и у *Генералима*, писац своди судбине својих јунака на заједнички именитељ блесавог света коме обојица припадају. Критичари су сложни у ставу да су одличне, јарко обојене улоге, у обема сотијама, остварили Ђорђе Јелисић и Властимир Ђуза Стојиљковић, прецизно исказујући пишчеве идеје изузетним даром за персифлажу. У приказу тог лудила које разара наш однос са светом, Пекић се још сугестивније приближио у оптимистичкој фарси *У Едену, на Истоку*. То је прича о односу између гониоца и прогоњеног, који је заснован на пажњи, другарској грубости и подразумеваној нетрпељивости.²¹

¹⁸ Радомир Путник, Предговор, у *Антологија савремене српске комедије*, (Београд: Zepher Book World, 2018), 25.

¹⁹ Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, (Београд: Просвета, 1972), 345.

²⁰ Мирко Милорадовић, Свет с луде стране, *Политика*, 19. 4. 1971.

²¹ Владимир Стаменковић, *Позориште у драматизованом*

Прошлост је попут баласта неодвојив део Пекићевих јунака. „Догађаји из прошлости онеспособљавају Старог и Новог да живе свој живот и утичу на позиционирање јунака у место за умоболне.”²² Пекић је свестан чињенице да је историја фарсе, ако је не схватимо другачије. То је показао и на примеру свог првог комада расветљавајући га изнутра као коментар читаве историје, да би потом, у новом остварењу, чија је премијера уследила 1978. године, учврстио став да ниједан његов јунак није заглављен у будућност него поседује прошлост коју не може и не жели да прихвати.

ГОДИНА 1978

На лудом белом камену или Буђење вампира је драма која, до насловне сличности, са романом готово не дели ништа друго. Аутор истиче да драму са истоименим романом спаја једино процес терапеутског заборављања прошлости, а као други елемент истиче штајнбрехеризацију свести.²³ „Случајем” Андрије Павловића Пекић је показао да ниједан човек није само оно што сам о себи мисли нити је иједна епоха таква каква сама себи изгледа. У антрополошким есејима Борислав Пекић се у више наврата бавио питањем маске, па тако у есеју *Маске наше насушне* износи мисао да човек одвајкада тежи маскирању, доводећи до тога да се не може избројати постојање људских маски.²⁴ Маске, тј. различите улоге, смењивали су јунаци његове прве фарсе. Са идентитетом својих јунака аутор се поигравао и у оптимистичкој фарси *У Едену, на Истоку*, користећи присуство друге особе не би ли на тај начин учествовао у изградњи илузије јунака представљајући лице и наличје исте игре. Препуштајући се фантазмагоричним играма, јунаци анализираних драма у појединим тренуцима,

друштву, (Београд: Просвета, 1987), 224.

²² Јелена Ковачевић, нав. дело, 34.

²³ Лазар И. Бојичић, нав. дело, 126.

²⁴ Борислав Пекић, *Изабрани есеји*, (Соларис: Нови Сад, 2007), 222–223.

или пак константно, не разликују стварно од имагинарног. Тако у комедији у *три врачања, с једним до-врачавањем*, главни јунак, судија Андрија Павловић губи памћење, што је део драмске конструкције, да би као посматрач видео оно што му је као учеснику било скривено. Редитељ комада Димитрије Јовановић, по речима Феликса Пашића, полаже подједнаку веру у сатиричку критичност Пекићевог текста и у забавни, духовити, комични ефекат позоришне игре која махом узима најближу и најприкладнију форму: фарсу.²⁵ На примеру „грофа Дракуле на пропутавању кроз социјализам“²⁶ видимо јунака немоћног да опстане у систему чији је донедавно био стуб и ослонац, неприлагођеног новонасталим ситуацијама, урушеног имена и прекројене биографије. Ова урушена ознака имена, нестабилност човека и његовог идентитета у складу је са „постмодернистичким неповерењем у документ и историју које се у Пекићевим драмама преноси у постмодернистичку сумњу у човека и његов идентитет.“²⁷ Премијерним извођењем комада 29. децембра 1978. на сцени Београдског драмског позоришта публици је предочен судар свега онога што је било са оним што јесте. Варничав дијалог, час комички час сатирички, имао је духовите обрте, а Авдо Мујчиновић је оценио да је пред глумачку екипу био стављен мукотрпан задатак; да од реплика писаних сигурном руком, али не за природу позоришне уметности, остваре животне личности.²⁸ Пекић у овом остварењу кокетира и с Пиранделовим поимањем идентитета, као и са проблемима индивидуалног избора, а читав сукоб и заплет ове трагикомедије своди се на настојање породице да од Андрије опет сачини човека по мери сваког од њих. „У лику Андрије Павловића инкодиран је симбол вампира, бића на размеђу два света, а сама комедија конципирана је као представа у представи с процесом преваспитавања као генералном пробом у којој сваки члан породице

игра задату улогу.“²⁹

Неуклапање у стереотипе и категорије одликује још једног Пекићевог јунака, немог Валентина: симбола неухватљивости људске природе. Овај човек са лажним именом, без историје, без гласа, без рукописа, без трага, без лика, може бити било ко. Он је свако од нас и ту је успех карактеризације неснађене особе у строго оивиченом простору социјалних претпоставки и стереотипа.³⁰ С нарочитим осећањем за смешно и однегованим смислом за фарсу, Пекић је сачинио *Категорички захтев*, такозвану драмску бајку, која је после Титограда (Подгорице) и Сарајева премијерно приказана и у Београду, 11. марта 1978, на сцени Народног позоришта. Бирокарска установа, виђена и доживљена као лудница у којој људи попут луда маскирани играју своје улоге, асоцира нас и на гротескно преобликовану и изобличену стварност свих до сада наведених драма. *Категорички захтев* је шира метафора, драма о немогућности људске комуникације у условима бирократског система, један вид Пекићеве идеје да драма послужи као алат политичког ангажмана. У овој филозофској фарси дата је дехуманизована слика антиљудског времена у коме живи човек модерног друштва. Сложићемо се са ставом Јелене Ковачевић да је игра у којој појединац или свет представљају неки облик лудила, свет у коме не може да се детерминише ни човек, ни човекова позиција, основна структура карактеризације јунака у Пекићевој драматургији.³¹

ЗАКЉУЧАК

Како је у раду истицано, главна инспирација досадашњих истраживања бавила су се искључиво Пекићевим прозним остварењима. И сам писац је према

²⁹ Јелена Ковачевић, нав. дело, 32.

³⁰ Ирена Страценски, *Играње схватања у Категоричком захтеву* Борислава Пекића, приступљено 13. 11. 2025. на <https://www.kcns.org.rs/agora/igranje-shvatanja-u-kategoricnom-zahtevu-borislava-pekica/>

³¹ Јелена Ковачевић, нав. дело, 32.

²⁵ Феликс Пашић, „Рупа у биографији“, *Вечерње новости*, 6. 1. 1979.

²⁶ Борислав Пекић, „На лудом белом камену“, у Борислав Пекић, *У Едену, на Истоку: изабране драме II*, (Београд: Лагуна, 2014), 65.

²⁷ Јелена Ковачевић, нав. дело, 34.

²⁸ Авдо Мујчиновић, „Глумачки трио“, *Политика експрес*, 9. 1. 1979.

свом драмском стваралаштву приступао као према споредном књижевном жанру. Његови драмски текстови објављени су у одабраним делима (одабране комедије и одабране фарсе), али је несразмерно мало радова посвећено Пекићевој позоришно-драмској делатности. Намера нам је била да овим радом дамо скроман допринос изучавању и проучавању драмског стваралаштва Борислава Пекића и његове рецепције на позоришним сценама. Захваљујући, између осталих, и раду Милене Кулић, сазнајемо да је Пекићево дело свега пет пута било у селекцији Стеријиног позорја, а ми смо се, с обзиром на обимност грађе, фокусирали искључиво на седамдесете године XX века и сва она Пекићева позоришна остварења која су доживела сценска читања у неким београдским позориштима. Можда смо овим радом отворили занимљиву тему, те желимо да верујемо да ће се у будућности наћи заинтересовани појединци који би тему проширили и позабавили се рецепцијом Пекићевих драма на позоришним сценама Србије. Дrame Борислава Пекића фокусиране су на свакодневно, породично. Дошли смо до закључка да се може говорити и о неодређености и недефинисаности жанрова Пекићевих драмских текстова, што проистиче из прецизних и разрађених одредница у поднаслову његових драма. Као писац, Пекић је понекад изванредно оштар дајући изнутра расветљен коментар читаве историје, заснивајући свет на парадоксу и стварајући јединку дискутабилног идентитета.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним, „Потчинити се или нестати“. *Књижевне новине*, 30. 1. 1971.
- Бојичић. И. Лазар. *Иронија у драмама Борислава Пекића* (докторска дисертација), Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2025.
- Гордић Петковић, Владислава. „Идентитет и фарса: драме Борислава Пекића“. У *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009.
- Јованов, Светислав. „Пекићева иронијска клопка: две демонстрације драмско прото-постмодерне“. У *Анали Борислава Пекића*, бр. 2, 2005, стр.135–143.
- Ковачевић, Јелена. Питање идентитета јунака у драмама *На лудом белом камену или Буђење вампира, Генерали или сродство по оружју и У Едену, на Истоку*, у: Зборник радова са VI научног скупа младих филолога Србије, одржаног 22. марта 2014. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, 2015.
- Кулић Ж., Милене. Драмски експерименти Борислава Пекића. У *Philologia Mediana*, год. 13, бр. 13.
- Милорадовић, Мирко. „Свет с луде стране“, *Политика*, 19. 4. 1971.
- Мујчиновић, Авдо. „Глумачки трио“, *Политика експрес*, 9. 1. 1979.
- Палавестра, Предраг. *Послератна српска књижевност 1945–1970*. Београд: Просвета, 1972.
- Пашић, Феликс. „Биографије господина Мартина“, *Борба*, 10. 1. 1971.
- Пашић, Феликс. „Рупа у биографији“, *Вечерње новости*, 6. 1. 1979.
- Путник, Радомир, Предговор. У *Антологија савремене српске комедије*. Београд: Zepter Book World, 2018.
- Пекић, Борислав. *Изабрани есеји*. Нови Сад: Соларис, 2007.
- Пекић Борислав, *Позориште као соба за разбијање стакла*, у: Борислав Пекић *Корешподенција: изабране драме I*, Лагуна, Београд, 2014.
- Пекић Борислав, *На лудом белом камену*, у: Борислав Пекић, *У Едену, на Истоку: изабране драме II*, Лагуна, Београд, 2014.
- Стаменковић Владимир, *Позориште у драматизованом друштву*, Просвета, Београд, 1987.
- Страценски Ирена, *Играње схватања у Категоричком захтеву Борислава Пекића*, приступљено 13. 11. 2025. на <https://www.kcns.org.rs/agora/igranje-shvatanja-u-kategoricnom-zahtevu-borislava-pekica/>
- Театрослов – онлајн база театрографских података Музеја позоришне уметности Србије. Доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/teatrografija.php?ko=licnost&id=3903> приступљено 13. 11. 2025
- Фетахагић Сеад, Вече глумаца, *Ослобођење*, Сарајево, 20. 02. 1972.

Jelena Perić

DRAMATIC WORKS BY BORISLAV PEKIĆ ON THE STAGES OF BELGRADE THEATERS

Summary: There is no doubt that Pekić's dramatic work has remained overshadowed by his achievements as a novelist and storyteller. Directors and dramaturges very often shortened Pekić's complex sentences in order to make the plays more accessible to the audience. One of the key questions to consider is certainly the definition of a specific genre within Borislav Pekić's dramatic opus. Pekić himself refers to his plays as works created on the margins of his literary output. However, the fact remains that around thirty of his plays have been published, and that he, as a playwright, has been present on the stages of Belgrade and other Serbian theatres from the earliest

performances, namely since 1971, up to the present day. The paper devotes most of its attention to the following works: *How to Entertain Mr. Martin*, *On the Mad White Stone*, *The Categorical Demand*, *The Awakening of the Vampire*. In these works, the play with plot and intrigue is combined with the play on the characters' identities, where masks appear as an indicator of belonging to a world of self-deception.

Keywords: Borislav Pekić, playwright, farce, comedy, National Theatre in Belgrade.

Весна Крчмар

РАДОМИР ПУТНИК (1946–2025)

Одлазак дугогодишњег уредника Театрона

Други дан новембра поништио је још једну временску одредницу и живот претворио у трајност сећања, мит којем Радомир Путник припада. Били смо у неверици, јер је он био достојанствени победник разних дијагноза, и болест се само у његовој алхемији претварала у неисцрпну менталну и радну снагу. Говорио је увек мирно, благог израза и пријатног гласа.

ПОЗНАНСТВО С РАДОМИРОМ ПУТНИКОМ

Не могу се тачно сетити када се догодио сам чин физичког упознавања са Радомиром Путником, али он је почивао у мојој свести као синоним сувереног познаваоца позоришта у свим његовим појавним облицима, од мојих првих сусрета са зачудним светом театра и пребивања у њему у дугом низу година, од раних осамдесетих година прошлог века. Било нам је потребно мишљење за двадесетогодишњицу листа *Позориште* (1988) – а у *Трећем програму* већ је био представљен сваки број. Наравно, ту смо открили текст за тематски број *Позоришта*. У припреми за јубиларну публикацију, *Споменицу Српског народног позоришта* (1861–1986), издвојио се његов прилог о Стерији. Импресионирала ме његова прва књига (1998) у којој су објављени прикази свих позоришних књига и чинило ми се да том свеprisутном оку ништа није могло промаћи. Књиге су садржавале умерене, добронамерне судове. Само један приказ издања СНП-а приближио се нашем поимању негативне процене. Када сам припремала поглавље „монодрама“ у тези о позоришним драматизацијама дела Иве Андрића (2004), као послата из

Весна Крчмар
Академија уметности
Универзитета у Новом Саду,
редовни професор (у пензији)
vesnagr@eunet.rs

Есеј
Примљено: 1. 12. 2025.
Прихваћено: 8. 12. 2025.

виших сфера, појавила се Радомирова књига *Панорама монодрама*, па *Антологија савремене монодраме*. Доживљавала сам га, понекад, као човека који носи неку тајну, коју сам упорно покушавала да одгонетнем у сусрету са његовим новим књигама, које су изнова и изнова откривале његово ново, богато лице. За разлику од нас, он је на сва наша питања успевао да одговори одмах јасно, језгровито, прецизно, као да за њега није постојала било каква непознаница за све оно што је у свету театра. Био нам је поуздан и сигуран ослонац у свим нашим недоумицама. Његово поимање позоришта откривам у књизи *Драматуршка аналекта* (2007), антологији текстова писаних поводом нових 79 драма југословенских аутора у распону од 33 године, датих уазбучено. Постулати којима се руководи су посебна вредност: „драмско стваралаштво враћају својим изворним, литерарним коренима, где му је одувек и било место, а драмско дело снажно апострофирају као индивидуални чин самог уметника. Тиме, они, наравно не негирају позоришни чин као колективно дело – али колективно дело које почива и мора да почива на свом литерарном драмском пердлошку, ма колико се неки, или чак многи, трудили да у протеклих неколико деценија докажу супротно. Трудили, да – али успели не.“

УРЕДНИК ТЕАТРОНА

Догодио се позив 2013. године, за мене сасвим неочекиван, да будем део уредничког тима *Театрона*. После дугог уредничког ангажмана у *Позоришту*, најстаријем позоришном листу у издању Српског народног позоришта, било ми је то ново поље рада у обликовању позоришног часописа. Његово уређивање било је планско, добронамерно, добро промишљено, као да се одвијало у концентричним круговима с позориштем у његовом (епо)центру. Чинило се да се у сваком броју укрштају поглед на позориште споља и поглед изнутра. У једном од наших позних разговора рекла сам му колико је добра за нашу позоришну културу учинио својим уредничким радом, колико је сарадника анимирао и које значајне теме је покренуо.

Драгоценост су биле и промоције сваког новог двоброја *Театрона*. Те вечери су биле живе, спонтане, лепо посећене, а он нас је као уредник усмеравао у причу која је понекад и прелазила предвиђена временска ограничења. И то је, у одређеном смислу, био наставак циклуса *Позориште у сећању савременика*, који је у Музеју позоришне уметности Србије дуго постојао.

Театрон је уређивао од броја 162/163 (пролеће/лето 2013) до броја 203/204 (јесен/зима 2023) са два одговорна уредника – од 162/163 броја до 196/197 Момчило Ковачевић, а од 198/199 до 203/204 Весна Буројевић. У 2020. години изашао је четвороброј 190/193, а 2022. изашао је 200. број са библиографијом свих објављених текстова. У наредном броју 205/206, који није потписао као уредник, следи дуг интервју, његова животна и радна путања саопштена саговорници Александри Милошевић.

Жеља му је била да *Театрон* постане часопис-трибина на чијим ће се страницама суочити наша позоришна прошлост с текућом продукцијом, а у том суочавању требало би остварити садејство богате традиције и савремених театарских настојања. Тежио је да *Театрон* постане место на коме синхронно делују позоришна историја, позоришна теорија и позоришна пракса. На својим страницама *Театрон* је ширио подручја истраживања, доносио огледе, студије и расправе не само о драмском позоришту већ је ваљану пажњу посвећивао опери и балету. На тај начин *Театрон* је исписивао двојаку историју српског позоришта: ону која истражује прошлост, али и другу која је заокупљена савременим театром, представама, фестивалима, представљањем нових естетика, праваца, теоријских новина, као и драмским текстовима савремених аутора. На том контрапункту су се ређали нови бројеви *Театрона*. Захваљујући новим технологијама, историја је постала доступна позоришним истраживачима, Музеј позоришне уметности и *Театрон*, као његово стручно гласило, повезани су с одговарајућим сродним институцијама у Европи, постали су њен саставни део.

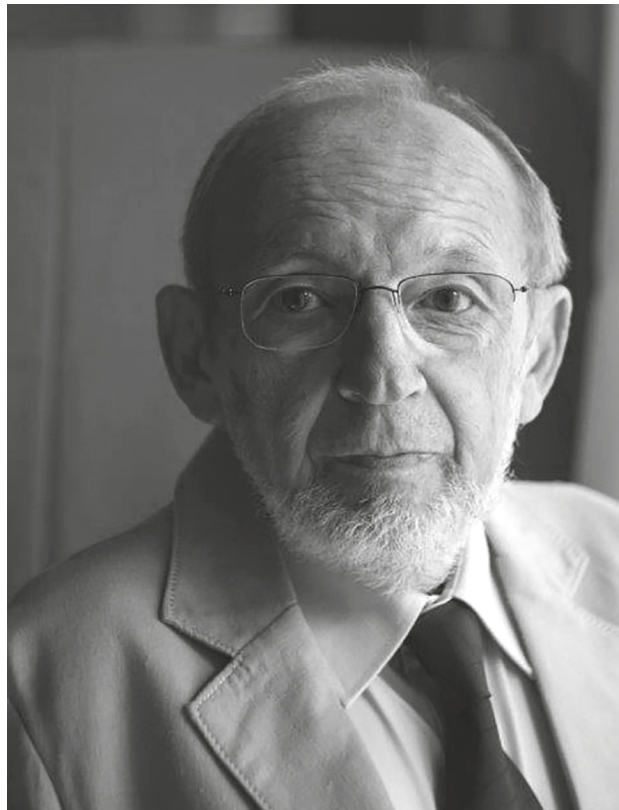
Критички преглед *Театрона* усмеравао је на оперску премијеру, репертоар и домете МЕСС-а, домаћих

позоришних фестивала. У рубрици *Театрологија* часопис је доносио прилоге из различитих театролошких дисциплина. Била је редовна рубрика у којој се пратила оперска продукција. Интервјуи су били са оперским и балетским уметницима. Најзначајнија је рубрика *Прикази књига* и дешавало се да у појединим бројевима буде по пет-шест уредникових приказа. Посебно место има рубрика *In memoriam* у којој су помно забележени одласци позоришних уметника.

Као илустрацију Путниковог концепта наводимо његове речи из уводника у *Театрону* број 164/165: „Из драгоцене драмске баштине *Театрон* објављује апотеозу Ђорђа Малетића *Посмртна слава кнеза Мијаила М. Обреновића III*, једини пут објављену 1869. Студенти књижевности и позоришних школа, или историчари драме и књижевности веома су тешко долазили до овог значајног штива који је започео рад Народног позоришта у Београду.”

У истом броју 164/165 је и савремена драма Миодрага Илића *Казанова против Дон Жуана*, која се духовито и иронично поиграва с еротским сећањима двојице митомана. Трудио се да следећа велика тема буде 120 година од рођења Милоша Црњанског, у рубрици у којој се *Театрон* с великом пажњом одуђује великом песнику, прозаисти и драмском писцу Милошу Црњанском. Следи: *Деведесет година живота и рада Миле Ступице*, по многим најзначајније наше глумице у другој половини XX века; потом рубрике које је установио: *Савремена сцена; Критике и оперске критике; Театрологија; Из рада МПУС; Нове позоришне књиге; In memoriam...* Било је тема које су се појављивале од броја до броја: *Савремена страна драма; Јубилеји; Тумачења* – на пример Дејвид А. Норис: *Голубњача Јована Радуловића; Фестивали; Нови драмски текст; Драмска баштина; Документи; Истраживања; Интервју; Баштина...*

Из богатог садржаја издвајамо само неке прилоге: *Јубилеј Народног позоришта у Београду – 150 година; Ђурђевка Чакаревић – 100 година од рођења; Раде Марковић – 100 година од рођења; 100 година од премијере „Страдалника“ Ежена Бријеа (1920–2020); Фрагменти глумачке судбине Јована Танића (1903–1944); Скица за портрет Александра Цветковића (1900–1944);*



Поводом 50 година од смрти Љубише Јовановића (1971–2021); Поводом 50 година од смрти Десе Дугалић (1972–2022); Поводом 50 година од смрти Милана Предића (1973–2023); Поводом 40 година од смрти Виктора Старчића (1980–2020); Поводом 10 година од смрти Ружице Сокић; Јубилеји – Бисерка Цвејић, Миодраг Илић; Позоришна естетика Мате Милошевића; Сећање на Љубицу Раваси (1916–1995); Интервју – Мирјана Здравковић...

Дуго је припреман предлог за Доситејеву награду која му је уручена 24. јуна 2024. године. Нисмо могли да отпутујемо у Београд да присуствујемо том, за њега, посебно значајном чину и да ја прочитам образложење награде. Претпостављам да му је било жао, као и нама, али уследило је фино писмо у коме захваљује и изражава разумевање, јер и многе колеге из Београда нису могле тог врелог дана да присуствују.

ДОСИТЕЈЕВА НАГРАДА (ПРЕДЛОГ ЗА ДОСИТЕЈЕВУ НАГРАДУ РАДОМИРУ ПУТНИКУ)

Тренутак уручења највише награде за животно дело неминовно нас упућује на ретроспективу живота и плодног рада лауреата, данас Радомира Путника. Сви атрибути, додати уз име као одреднице интересовања, неопходни су за биографску причу, јер нас упућују на ренесансно поље његовог деловања. Стога та прича – биографија иде у неколико рукаваца. Богата је, живописна и неочекивана.

Обично се креће од података, кратких и прецизних, па читамо: Радомир З. Путник, песник, прозаиста, драмски писац, позоришни и књижевни критичар, театролог, антологичар, рођен је у Оџацима 9. јула 1946. године. Основну школу и гимназију завршио је у Вршцу. Дипломирао је драматургију на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду 1972. године.

Професионално кретање започиње као уредник позоришне и филмске рубрике у листу *Књижевна реч* у интервалу од 1972. до 1976. године. Потом ради као хонорарни драматург Драмске редакције Првог програма Телевизије Београд од 1974, да би уредник те редакције постао 1978. Од тада иду уреднички послови, од 1983. до 1993. у Редакцији играног програма, па се понавља од 1997. године. У међувремену пребацује се на позоришно деловање као директор Дrame Народног позоришта у Београду од 1993. до 1997. Функцију главног и одговорног уредника Уметничког програма РТС обавља од маја 1999. до августа 2001. године. На месту главног уредника Културно-уметничког програма РТС-РТБ налази се од септембра 2001. до јула 2003. године. Од јула 2003. године био је драматург БК Телекома. Предавао је Историју југословенске драме и позоришта и Историју светске драме и позоришта на Академији лепих уметности (1996–2006) и Драматургију I и II на Филмској школи Дунав филма (1997–2005). Његова позоришна делатност испољава се у писању позоришне критике (око 1500) за Трећи програм Радио Београда (1974–1993), *Политику* (1986–1993), *Политику експрес*, *Дневник*,

Вечерње новости и за књижевне листове и часописе као што су: *Дело*, *Трећи програм*, *Летопис Матице српске*, *Књижевност*, *Савременик*, *Поља*, *Багдада*, *Кораци*, *Свеске*, *Театрон*, *Позориште*, *Лудус*, *Књижевна реч*, *Књижевне новине*, *Књижевни лист*, али и у функцији главног уредника позоришних часописа – *Сцене* (1990–1994) и *Театрона* (2013–2024).

Тренутак, само наоко, заустављеног рада – пензионисања, везан је за 16. новембар 2005. године. Остаје у свом Земуну, где живи и наставља са интензивним радом.

Резиме његовог рада веома је импресиван и незаустављив, јер се стално појављују нове књиге. Књиге обухватају широк спектар: поезију, прозу, театролошке и драматуршке огледе, петнаестак драма приказаних у професионалним позориштима и на телевизији, драматизације књижевних дела за позориште и телевизију, као и адаптације, али круну у том домену представља серија *Крај династије Обреновић* (11 епизода).

Драматургији су претходили стихови. Били су му главна преокупација. *Куда кренути?* прва је књига песама симболичног наслова 1964. године. Дружење с песницима се наставља, путује с њима, чита своје стихове, умео је тада лепо да рецитије. Нижу се песничке књиге. *Недељни ручак*, поетска књига појављује се 1975. Бави се свакодневним животом. Љубав, Самоћност, Путовање, Смрт – тематски је оквир тридесет песама, раздељених у три циклуса *Месец над Босутом*, *Недељни ручак*, *Смрт у опери*. Приступ је несентименталан. Песме су саткане од исказа утемељених у чулном искуству. Догађаји се не препричавају, нити им се размишљањем налази смисао. Присутност ствари се констатује, бележе се карактеристични детаљи кадри да постану носиоци осећања. Ритам песама није успостављен споља, римовањем већ садржан у самом склопу речи, у међуодносима реченица. Њихова јасноћа и смисаоност остварени су изостављањем помоћног глагола што је доследно спроведено у сва три циклуса. Све то омогућује да књигу *Недељни ручак* читамо као једну песму писану у времену садашњем о времену садашњем. Нова збирка поезије *Откривање времена* (Угао, Вршац) појављује

се 1991. године. У овој збирци већи простор посвећен је емоцијама. Урања у сам живот. Заинтересовала га је драма, јер је на одређен начин одрастао у позоришту у Вршцу и позориште је заволео од малих ногу као члан дечје сцене Вршачког позоришта. У библиографији песничких књига уочавамо још: *Птица ружичасте коже* (Клуб писаца, Вршац 1970); *Резбарије* (Багдала, Крушевац 1971); *Заумна пећина* (Нолит, Београд 1972); *Касни сат* (библиофилско издање, 30 примерака, АПУ, Београд 1976).

Прозне књиге излазе у великом временском размаку: *Приче о смрти* (Клуб писаца, Вршац 1971) и *Записи о људима* (РТС, Београд 2012).

У неким тренуцима преиспитивања, када покушавамо у себи да подвучемо црту на урађеном и када схватимо да смо увек у заостатку, питамо се колико тихе енергије има Радомир Путник, колико му траје дан, или колико добре организације времена и посла има у том комплетном позоришном човеку. Јер свака нова књига открива његово ново богато лице.

Тако се можемо сложити с њим као критичарем да „историчари позоришта, театролози, драматурзи и други истраживачи, у позоришним критикама налазе и проналазе слику – у срећним случајевима фреску – минулих театарских времена. У тој се слици стичу сви релевантни подаци о свеукупности позоришних прилика једне средине“. О томе сведочи девет драматуршко-театролошких списа: *Читајући изнова* (Стеријино позорје, Нови Сад 1990); *Приближавање позоришту* (Народно позориште, Београд 1997); *Из театролошког репозиторијума* (Дани комедије, Јагодина 1999); *Драматуршки послови* (Чигоја штампа, Београд 2005); *Драматуршка аналекта* (Удружење драмских писаца Србије, Београд 2007); *Слике минувалога времена* (Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2010); *Приближавање позоришту 2, 3, 4* (Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2012, 2014, 2019).

Шеснаест драма, изведених на позоришним сценама или као радио-драме, говоре о његовом богатом раду и на том плану: *Шта је највећи домет секса* (Атеље 212, 1969); *Венијаминов крст* (Радио Београд, 1969); *Трактат о кафици* (Народно позориште „Стерија“, Вршац 1972); *Симон из Кирене* (Радио Сарајево

1973); *Бурек с лешом* (Радио Сарајево 1973); *Покајница* (Радио Скопље 1973); *Хероји не умиру* (Народно позориште „Стерија“, Вршац 1975); *Светковина* (Народно позориште, Сомбор 1981); *Баца Ица и његова Мица* (Народно позориште „Стерија“, Вршац 1982); *Глинени голубови* (Народно позориште, Зеница 1986); *Ноћ у Келтијевој кући* (Радио Београд 1986); *Климактеријум* (Народно позориште „Стерија“, Вршац 1992); *Имамо довољно времена* (Народно позориште, Зајечар 1993); *Последњи тренуци краља Александра и краљице Драге* (Хајат, Београд 1996); *Туцинданска трагедија* (Радио Београд 2000); *Кућа на кеју* (Радио Београд, 2007).

На завршетку свог десетогодишњег уредничког рада у Театрону појављује се мелодрама *Активност корисника*. Радња се одвија у Геронтолошком дому, са новим „корисником“ пешадијским пуковником Михајлом Бакићем, који уступа свој стан трудној унуци и одлучује се за дом. Активности корисника дате су у наративној форми, као и у сваком добро скројеном филмском сценарију или ТВ филму, лице главног јунака ни за тренутак не силази са платна, односно сцене. Гледаоци са лакоћом, занимањем и уживањем прате све што се дешава на сцени Геронтолошког центра. Све је представљено на најједноставнији могући начин, као природни и логични развој приче о сналажењу пуковника Бакића у новом окружењу без узаврелих емотивних пикова, без кризних драмских момената. Аутор ствара јединствену осећајност. Реченица за реченицом, сцена за сценом и паузе између њих граде глобалну метафору о животу као великој или малој мелодрами.

По свестраности интересовања и продуктивности рада на књижевном, а пре свега на театролошком пољу, допринос Радомира Путника је несумњиво веома значајан (у српској театрологији један је од најистакнутијих посленика и стручњака, који је врхунски професионално обављао и бројне уредничке и руководеће послове). Са богатом ерудицијом и искуством из практичне драматургије, поред позоришног, испољава се и у мултимедијалној стваралачкој области, пишући оригиналне драме, сценарије и адаптације за бројне радио, те телевизијске драме и серије.

Битка за Београд, прва драматизација коју је урадио према роману Добрице Ћосића *Време смрти*, изведена је у Центру „Сава“ у Београду 1989. Друга, према истоименој књизи др Јована Букелића – *Деца пакла*, изведена је на Фестивалу монодраме и пантомиме у Земуну 1998. године.

За позориште и телевизију урадио је пет адаптација: Јаша Томић, *Развод брака* (ТВ Нови Сад 1976); Ричард Фрелек, *Лицем у лице у Нануљу* (ТВ Београд 1983); Аристофан, *Лисистрата* (Центар „Сава“, Београд 1993); Јован Стерија Поповић, *Судбина једног разума и Џандрљиви муж* (ТВ Београд 1997, 1998).

Овај врсни позоришни посленик своју стваралачку и истраживачку преокупацију усмерава такође и према свим областима театрологије као научне дисциплине, теоријској драматургији, историји и теорији позоришта, те позоришној естетици и критици, а о том богатству сведочи десетак књига: *Нега мртваца*, драме Александра Поповића (Просвета, Београд 1996); *Лица песника* (РТС, Београд 1999); *Избране драме Александра Поповића 1, 2* (Верзал прес и Војноиздавачки завод, Београд 2001. и Војноиздавачки завод и Карић фондација, Београд 2002); *Антологија ТВ драме 5* (РТС и Војноиздавачки завод, Београд 2002); *Антологија савремене монодраме* (Фестивал монодраме и пантомиме, Земун 2003); *Панорама монодрама* (Фестивал монодраме и пантомиме, Земун 2004); *Позоришне критике Авде Муџиновића* (Стеријино позорје, Нови Сад 2005); *Позоришне и телевизијске монодраме* (Фестивал монодраме и пантомиме, Земун 2005); *Монодрама и пантомима* (Фестивал монодраме и пантомиме, Земун 2008); *Антологија савремене српске комедије* (Zepher Book World, Београд 2018); *Антологија биографске монодраме – прилози за историју обновљене Србије* (Фестивал монодраме и пантомиме, Земун 2020).

Укрштајући сложена теоријска и практична знања, Радомир Путник, добитник бројних стручних и јавних признања, међу којима издвајамо: Златни беоцуг КПЗ Београда, Златна значка КПЗ Србије, Вукова награда, Ловоров венац Позоришног музеја Војводине у Новом Саду, задужио је српску театрологију својим богатим, иновативним и свеобухватним остварењима.

Предлажући Радомира Путника за Доситејеву награду за животно дело, руководили смо се управо специфичним и трајним значењем његовог свеукупног доприноса позоришном и књижевном стваралаштву, као и његовој сложеној теоријској и критичкој мисли.

У последњим годинама из стваралачке радионице Радомира Путника настају само велика дела, везана углавном за тимски рад који се одвија у институтима, позоришним, који нажалост код нас не постоје. Тако је институтски рад постао синоним за његово свеобухватно стваралаштво.

Још од времена објављивања *Драматуршке анализе* примећена је његова склоност ка прављењу антологија, одабиру онога што је најбоље. На почетку је *Антологија савремене српске комедије* (Zepher Book World, Београд 2018) у којој у уводном делу даје темељно књижевно-теоријско тумачење, објашњава појам савременог у позоришном смислу, а затим следи 15 комедија, датих хронолошким редом – према години рођења писца. Књигу закључују био-библиографски подаци за сваког писца, као и театрографски подаци за премијерна извођења. Комедиографски текст је најжилавији драмски род у српској књижевности, али је највише изложен критичким опажањима. Истовремено је највише награђиван на позоришним фестивалима, па би требало да *Антологија савремене српске комедије* помогне поновним сценским проверама виталности овог књижевног рода.

Сада се подухватио врло озбиљног посла, потпуно новог, осмелио се и припремио *Савремену српску дуодраму* (РТС издаваштво и Удружење драмских писаца Србије, 2023). Уз врло исцрпан предговор са теоријско-драматуршким садржајем, одабрао је шеснаест дуодрама, насталих у дугом временском периоду који обухвата неколико деценија. Груписане су према примарним карактеристикама. Тих 16 дуодрама могу се посматрати као паралелна историја српске драме. Теме, идеје и уметничка обрада доносили су исечак из комплексне позоришне делатности, при чему је камерни тон иманентан дуодрами – усмеравао читаочево и гледаочево пажњу на унутарњи доживљај драмског лика. Због тога се дуодраме одликују већим

степеном психолошког портретисања драмских јунака, што значајно доприноси њиховом моралном ставу, афирмишући га, доводећи у питање.

Поводом 200 година од рођења Михаила Обреновића приредио је избор од седам драма *Кнез Михаил – Изабране драме. Балкански Хамлет* (Zepter Book World, Београд 2023). Убиство српског владара кнеза Михаила Обреновића III маја 1868. (по старом календару) један је од најзначајнијих догађаја у политичкој историји Србије. У седам драма српских писаца, жанровски разноликих, сусрећемо различите приступе тумачењу судбине кнеза Михаила, уметничко обликовање историјског догађаја, без жеље да се да историографско тумачење.

Низу својих значајних књига о монодрами у последњих 20 година додао је јубиларну – *50 година Фестивала монодраме и пантомиме* (Фестивал монодраме и пантомиме, Земун 2023) у којој даје прецизан преглед програма и учесника, награђених у току 50 година, уз блок занимљивих теоријско-историјских текстова о монодрами, као и драгоцене сведочења наших најпознатијих глумаца који су постигали уметничко савршенство у позоришту једног глумца.

Једна од најзначајнијих књига у последњој фази рада Радомира Путника свакако је његова хрестоматија *Драмски јунак Доситеј* (РТС издаваштво, 2022) у којој објављује 11 драма (четири позоришне и четири телевизијске, те три за радио). Осим драмских текстова, о сваком комаду и аутору даје врло исцрпне податке. Ту се сусрећу суптилне драматуршке анализе сваке појединачне драме. Путник гради своју слику Доситеја, његовог широког културног деловања, а читаоцу се намеће утисак да је управо Доситеј Обрадовић једна од најзначајнијих личности новије српске историје, а његове идеје и просветитељске поставке и данас су незаобилазне. Све драме, од Трифковићеве до Белчине, имају заједнички именитељ: Доситеј је наш савременик. И ту је спона са овим тренутком, уручењем Доситејеве награде за животно дело Радомиру Путнику.

НА КРАЈУ...

У данима после уручења Доситејеве награде Радомир је наставио рад на завршетку својих рукописа, као да је вођен вишом силом да не остане ни један текст о „његовом“ писцу Александру Поповићу, који је био његова трајна преокупација и чија сабрана дела је објавио раних двехиљадитих. Сусрет с Александром Поповићем, у студентским данима, био је његово откровење одмах. У интервјуу у Театрону 205/206, одушевљено прича: „Био сам одушевљен драмама Александра Поповића, тим богатством језика, као и одсуством доцирања. Јер до тада су нам драмски писци, најчешће користећи драму као идеолошко оруђе, стално уливали неку мисао, неку идеју која има социјалну поруку и политички исправно становиште, а код Поповића сам нашао игру, што ме веома обрадовало и указивало на то да позориште не мора да буде тежак физички посао и тежак замор, већ разбигра, али истовремено и да вам постави питања и да вас тера да мислите. Тако да сам написао два комада“ (стр. 44). У наставку истиче: „Онда се одједанпут појављује разбарушени Аца Поповић, који руши све табуе, пре свега у језику, организацији представе, нуди игарију, позоришну игру на једном вишем нивоу, али то је неразумљиво онима који воде позориште.“

И у завршници се догодила књига *Колаж о Поповићу*. Написана је с намером аутора да истражи један део драмског стваралаштва истакнутог драмског писца Александра Поповића (1929–1996), а објављена је у издању Позоришног музеја Војводине у оквиру едиције Ловоров венац. Књигу (њен први део) чине следеће по обиму неједнаке целине: *Увод у читање Поповића, Читање драма, Критике, Завршна реч, Извори и литература*. Други део је заправо портрет аутора као добитника Награде „Ловоров венац“, уз одлуку о додели и њено образложење. Само је аутор могао да стави тачку на своју животну причу. И у томе је био јединствен.

Као круна једне изузетне каријере, 2025. године додељена му је Стеријина награда за животно дело. Сам чин уручења био је у свечаној завршници овог-

дишњег 70. Стеријиног позорја.

Хроничари ће забележити: Преминуо је у недељу, 2. новембра 2025. Отишао је тих и ненаметљив „човек трошног здравља и велике енергије, ерудиције, и просветитељског настојања“ (како је и сам неком приликом говорио о Стерији). Сахрањен је у четвртак, 6. новембра у 12.30 сати на Новом бежанијском гробљу.

Остајемо тужни, запитани – колико је тема о којима треба мислити и писати, а да у центру пажње буду Радомир Путник и његов опус.

Збогом, недостижни Радомире! Нека су Вам одлазак у мит и вечно сећање лакши но што Вам је био живот.

НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Милош Латиновић

СЛУЧАЈ ПАЗОЛИНИ

Драма

Милош Латиновић
m.latinovic@yahoo.com

Драма
Примљено: 22. 9. 2025.
Прихваћено: 17. 11. 2025.

ЛИЦА:

ПЈЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ
и према редоследу појављивања:

ИНСПЕКТОР
ПОЛИЦАЈАЦ
СУЗАНА – мајка
ФАШИСТА
ПИНО
РОДИТЕЉ
ЖЕНА ИЗ ПАРТИЈЕ
ЛЕОНАРДО ГОБИ – сведок
МАДАЛЕНА КАЛАС – сведок
ЋУЛИЈАНО АКАТОНЕ – сведок
ТЕЛЕВИЗИЈСКИ РЕПОРТЕР
СИМОНА ЗЕКИ
ЋОВАНА ПРЕДА
СЕРЋО ЧИТИ
ПОТПУКОВНИК ЋУЛИО ФАБИ
Младић I
Младић II
НИНЕТО
ДАЧА МАРАИНИ
КОНОБАРИЦА
РАДНИК
ОРИЈАНА ФАЛАЧИ

(сва лица, осим Пазолинија, треба да играју две глумице и два глумца, или више уколико за то има потребе, односно ако је то опредељење редитеља или продукције)

ПУСТИТЕ РЕНАТИНУ ГЛАВУ ДА ПАДНЕ

ППП за камером, проверава како је намештена.

Потом одлази у дубину сцене и седа у редитељску столицу, која је окренута према публици. Светло је усмерено на њега...

ПАЗОЛИНИ: То, тако, дивно! Дивно! Дакле, готово? Да ли си ставио 25? Сада треба да спустимо мало постоље камере. Да, јер овако... Не, то је превише.

ЧЛАН ЕКИПЕ (*из офа*): Превише?

ПАЗОЛИНИ: Мало, само мало. Да, то је добро. Акција. Камера! Хајде, вришти, вришти! Пажња! Стоп! Треба да жмуриш и не гледаш у камеру. Разумеш? Ако жмуриш, нећеш гледати у камеру. Вришти, вришти! Спусти главу! Склони свећу! Стоп! Рената! Момци! Када кажем „акција“, пустите Ренатину главу да падне, као сама од себе, као да се онесвестила. Немојте је гурати доле.

Тишина.

ПАЗОЛИНИ: Пажња! Камера! Акција! Стоп! Полако спусти свећу тамо и крени према Франкину. Ту... Тако је. А ти, Франкино, сећаш се, треба добро да им се отимаш. У реду?

ЧЛАН ЕКИПЕ (*из офа*): Еторе, идемо још једном.

ПАЗОЛИНИ: Добро, хајде још једном, исто тако. Спремни?

Тишина.

ЧЛАН ЕКИПЕ: Спремни...

ПАЗОЛИНИ: Камера! Акција! Стоп! Валети, спусти свећу још мирније. Много мирније, то мора да изгледа као ритуал који изводи неки свештеник. Био си мало ужурбан.

Пазолини пали свећу.

Сви актери износе свеће...

Свеће горе, чује се песма Доменика Модуња Nel blu, dipinto di blu.

ОСТИЈА, НОВЕМБАРСКО ЈУТРО...

Плажа у месту Остија код Рима. Рано јутро. Сиво, кишовито. Крици галеба.

Полицијски инспектор. Црни мантил, шешир. Стоји. Пуши. У рукама држи новчаник, узима из њега документа.

(Ова сцена може бити и снимљена.)

ИНСПЕКТОР: Шта имамо...? (*Чита.*) Пјер Паоло Пазолини...

(Прилази полицајац у униформи.)

ПОЛИЦАЈАЦ: Прегажен аутомобилом више пута.

ИНСПЕКТОР: Да ли је то узрок смрти?

ПОЛИЦАЈАЦ: Утврдиће лекар, али сумњам.

ИНСПЕКТОР: Зашто сумњаш?

ПОЛИЦАЈАЦ: Искуство. Петнаест година радим овај посао.

ИНСПЕКТОР: И?

ПОЛИЦАЈАЦ: Жртва није ударена аутом, нема трагова кочења. Али стиже форензика, па ћете видети са стручњацима...

ИНСПЕКТОР: Овакву суровост нисам видео одавно. Тело је измрцварено до непрепознатљивости... Има ли још неких трагова?

ПОЛИЦАЈАЦ: Киша, инспекторе... Не верујем да је много остало за анализу.

ИНСПЕКТОР: Сведоци?

ПОЛИЦАЈАЦ: Двоје-троје. Непоуздани. Нико није био ту у тренутку догађаја, нико није ништа видео. Било је касно, овде у Остији људи током јесењих месеци не излазе увече.

ИНСПЕКТОР: Срање...

ПОЛИЦАЈАЦ: Тежак случај.

ИНСПЕКТОР: Али добро, шта ми ту можемо – један педер мање.

ПОЛИЦАЈАЦ: Само радим свој посао...

ИНСПЕКТОР: Да, да, разумем.

Улази инспектор. Сузана му се обрати...

СУЗАНА: Пјер Паоло Пазолини, мој син, био је добар дечак и фин младић. Када сам изгубила сина Гвида, који је био у рату у партизанским јединицама, остао ми је само Пјерпа. Дечак леп и талентован, али очито биће које не припада овом свету. Знала сам то чим је рођен и чувала сам га брижно. Васпитала, водила свуда са собом. Он је био мој ћилибар, моја највећа драгоценост. Али Пјерпа није прихватао реалност и бежао је у стихове, у уметност. То је био његов избор. Била сам свесна да његов живот неће бити лак, а то је знао и он – Пјер Паоло Пазолини. Мој син, златни дечак...

Сузана изађе у пратњи Пазолинија.

ИСКУШЕЊЕ

Пазолини излази на сцену. У црном оделу и кишном мантилу. Пуши...

ПАЗОЛИНИ: Ја невин овај свет угледах
Грехих колико и честит бејак
И смело партију одиграх
Поражен ил' слављен, од грешака
не одустах док играм и даље
колико год малодушан и грешан био.
Још не живим, ја у живот срљам
док свој удес чекам
илузија пуста, јер није доста
добар бити да грешко не би.

ЗЛАТНИ ДЕЧАК

*Сузана, Пазолинијева мајка, улази с плетеном корпом пуном намирница. Док говори, вади намирнице из корпе, ређа их по столу – вино, лук, сир, хлеб...
Пазолини и даље седи у редитељској столици.*

ЖИВОТ ИЛИ СМРТ, ПИТАЊЕ ТРЕНУТКА

*Инспектор вади из торбе фасцикле и папире, седе за сто и једе оно што је Сузана донела. Доручкује.
Чује се куцање на вратима. Улази полицајац. Непријатно му је што прекида инспекторов доручак.
(Ова сцена може бити снимљена.)*

ПОЛИЦАЈАЦ: Извините, инспекторе...

ИНСПЕКТОР: Нисам јео од синоћ... Убија ме овај посао. А случајеви, све један тежи и суровији од другог, ређају се као на траци. Продуктивност на фабричкој траци смрти је сто одсто. Наркомани, мафијаши, курве, деца, сви убијају или су убијени. Рим је сваког дана пун лешева... Хоћеш мало да презалогајиш?

ПОЛИЦАЈАЦ: Господине инспекторе, пронашли смо аутомобил.

ИНСПЕКТОР: Који аутомобил?

ПОЛИЦАЈАЦ: Из Остије... Прегажени уметник на плажи.

ИНСПЕКТОР: Редитељ, педер?

ПОЛИЦАЈАЦ: Пазолини.

ИНСПЕКТОР: Да, Пазолини.

ПОЛИЦАЈАЦ: Возио га је (*чита записано у нотесу*)
Ђузепе Пино Пелози...

ИНСПЕКТОР: Привели сте га?

ПОЛИЦАЈАЦ: Доле је у ћелији.

ИНСПЕКТОР: Да ли је рекао нешто?

ПОЛИЦАЈАЦ: Каже да су Пазолинија убила тројица
људи с јужњачким акцентом.

ИНСПЕКТОР: Маштовит је, а...?

ПОЛИЦАЈАЦ: Има седамнаест година.

ИНСПЕКТОР: И досије тежак ко цигла?

ПОЛИЦАЈАЦ: Знамо га, али није означен као опасан.

ИНСПЕКТОР: Шта ти мислиш о њему?

ПОЛИЦАЈАЦ: Одличан редитељ, гледао сам његове
филмове...

ИНСПЕКТОР: О Пелозију?

ПОЛИЦАЈАЦ: Аха, нема ту инспекторе много раз-
мишљања. Кратак је пут од животне несреће до изне-
надног злочина. У овом свету бити убица или жртва
питање је тренутка.

ИНСПЕКТОР: Занимљива запажања...

ПОЛИЦАЈАЦ: Пелози је мушка проститутка, ради на
улици од своје четрнаесте године.

ИНСПЕКТОР: Још једна прича о „пословном односу“
између клијента и продавца хомосексуалне љубави
који је пошао по злу.

ПОЛИЦАЈАЦ: Саслушаћете га?

ИНСПЕКТОР: Силазим за десет минута.

ПОЛИЦАЈАЦ крене...

ИНСПЕКТОР: Хеј, сигурно нећеш да једеш...

ПОЛИЦАЈАЦ: Јео сам... Хвала, господине инспекторе.

Затамњење...

КАЗАРСА, ФУРЛАНИЈА

*Пазолини излази на сцену. Седа на столицу у кафићу,
током монолога Конобарица му доноси кафу. Пазоли-
ни пуши, игра се с кутијом од шибица. Касније му при-
лази младић у фашистичкој униформи.*

ПАЗОЛИНИ (*прича Конобарици*): Нисам живео у Салу,
у престоници квазирепублике Бенита Мусолинија,
већ у Фурланији. А Фурланија је постала немачка
покрајина. После искрцавања на Сицилији биро-
кратски припојена Немачкој. Звали су је „Јадранска
обала“. У Фурланији сам проживео страшне дане,
јер ту су вођене неке од највећих партизанских би-
така, у којима је погинуо и мој брат. У Салу је био
успостављен један од најокрутнијих режима, а цела
Фурланија је била под немачком контролом, с нешто
домаћих фашиста, који су били крволочне убице. По-
ред тога, Фурланију су стално бомбардовали Амери-
канци, чије су летеће тврђаве бацале бомбе, на свом
лету ка Немачкој. Живот је био опасан. Сталне рације,
напуштени градови, бомбардовање, скоро бесми-
слено, чиста окрутност. Живео сам у Казарси, родном
месту моје мајке, у којем сам провео део детињства.
Памтим да сам као дете тамо ишао сваког лета. Годи-
не 1943. били смо евакуисани из Болоње. Значи били

смо „избеглице“ мада је то све била Италија. Још увек сам студирао. Писао сам поезију, своје прве фурланске песме...

ФАШИСТА (*улази нагло на бициклу, прекине монолог*): ... Дијалекти су антииталијански реликти прошлости... Ми смо Италијани, не Фурланци, Тосканци... (*Виче.*) Италија, Италија, вива Италија...

ПАЗОЛИНИ (*погледа га, па настави мирно*): У области Фријули живи око 600.000 људи чији је матерњи језик, од Венеције до Горице – фурлански, као највећи огранак ретророманског. Лета која сам проводио у мајчином крају дозволила су ми да упијем овај језик, сличан италијанском, али ипак свој, аутентичан... Мени су важне посебности, на њих гледам као лепоту и као изазов.

ФАШИСТА: Јебени интелектуалци, уништили сте ову земљу вашим паметовањем...

ПАЗОЛИНИ: А ви вашом глупошћу и насиљем.

ФАШИСТА: Ми хоћемо да славимо агресивни покрет, немир, брзи темпо. Нема више лепоте осим у борби. Ми хоћемо да величамо рат, који је хигијена света...

ПАЗОЛИНИ: Цитираш Маринетија?

ФАШИСТА (*прилази Пазолинију*): Ви сте декадент, хомосексуалац и комуниста...

ПАЗОЛИНИ (*дрчно, без страха*): Све што Маринети није...

ФАШИСТА (*уноси се Пазолинију у лице*): Живели милитаризам и патриотизам! Доле исцрпљујући утицај жене.

ПАЗОЛИНИ: ... али су његови ставови zgodни за фашистичку пропаганду, мада су их најбоље прихватили Руси – Мајаковски, Хлебњиков. У кафићу „Stray Dog“, књижевној и уметничкој установи у Санкт Петербургу

која се налазила у једном подруму, приређен је банкет у Маринетијеву част.

Фашиста пали књигу и баца је Пазолинију на сто...

Конобарица је гаси млазом из сифона...

Пазолини устаје, прилази просценијуму. Обраћа се публици...

ПАЗОЛИНИ: Тамо је постојао кастински систем који је људе делио на уметнике и „фармацеуте“ – погрдни надимак за остатак гомиле. Ту су авангардни уметници доживели моменталну победу. Адвокати и посланици Државне думе жељно су парадирали у смешним папирним капама које су им омогућавале да уђу у клуб „посебним“ суботама – само да би се приближили музама и песницима. Могло се очешати раме са песникињом Ахматовом у елегантној црној хаљини или видети Мајаковског у пози рањеног гладијатора, заваљеног на велики бубањ, лупајући њиме сваки пут када би се на вратима појавила фигура залуталог будетљанина...

Затамњење, само пламен обасјава сцену.

ПОСАО ЗА 20.000 ЛИРА

Соба за ислеђивање у полицији. Пино седи на столици, везаних руку. Инспектор стоји и гледа га. Светло је слабо, једна сијалица, коју инспектор повремено помери руком да се клати...

ИНСПЕКТОР: Говори, Пелози.

ПИНО: Пазолинија знам одраније. Виђали смо се, не често, али знам га...

ИНСПЕКТОР: Користио је твоје услуге?

ПИНО: Понекад.

ИНСПЕКТОР (*викне*): Шта понекад? Шта понекад, смраде мали, педерски пацове. Имам јасне доказе да

сте се виђали и кресали бар једном месечно.

ПИНО: Те вечери покупио ме је у близини главне римске железничке станице. Рекао је да је вечерао у ресторану „Помодоро”...

ИНСПЕКТОР: Даље...

ПИНО: Сели смо у аутомобил и пошли у Остију...

ИНСПЕКТОР: ... Ти си желео да идете у Остију?

ПИНО: Не. Нисам питао куда идемо... Пјерпа је возио...

ИНСПЕКТОР: Ко је возио?

ПИНО: Пазолини. Редитељ. То му је био надимак.

ИНСПЕКТОР: Шта се догодило у Остији?

ПИНО: Када су стигли до обале у Остији, изашли смо из Пазолинијеве „алфе ГТ 2000”. Пазолини је тражио више од оралног секса, за који ми је платио 20.000 лира, дошло је до кошкања.

ИНСПЕКТОР: А онда си га ти дрвеном палицом убедио да је то мало пара за пушење каре?!

ПИНО: Нисам ништа урадио.

ИНСПЕКТОР: Пронашли смо дрвену ногу од кухињске столице на којој су трагови крви.

ПИНО: Не знам о чему причате...

ИНСПЕКТОР: О дрвеној мочуги, златни чмару.

ПИНО: Рекао сам: Одгурнуо сам га, јер је био неуобичајено насилан.

ИНСПЕКТОР: Пао је?

ПИНО: Да.

ИНСПЕКТОР: А онда си га ти млатнуо док је лежао – једном, два, три пута...

ПИНО: Не, инспекторе...

ИНСПЕКТОР (*виче*): Колико пута?

ПИНО: Побеглао сам, јер сам чуо аутомобил како нам се приближава...

ИНСПЕКТОР: Аутомобил?

ПИНО: Да, долазио је из центра.

ИНСПЕКТОР (*бесно*): Не лажи, мали смрдљиви...

ПИНО (*плачним гласом*): Видео сам светла. Фарове.

ИНСПЕКТОР (*викне*): Не лежи, гаде педерски! Иструнућеш у затвору.

ПИНО: Истина је, чуо сам аутомобил како се приближава, а онда се зауставља, чуо сам отварање врата, чуо сам и гласове неколико људи...

ИНСПЕКТОР: Шта си чуо?

ПИНО: Псовке... Увреде...

ИНСПЕКТОР: Колико људи?

ПИНО: Не знам, нисам их видео...

ИНСПЕКТОР (*унесе се Пину у лице*): Разбићу ти нос, педерчићу.

ПИНО: Фарови аутомобила су ме заслепљивали...

ИНСПЕКТОР: Како онда знаш све ово?

ПИНО: Чуо сам их.

ИНСПЕКТОР: Шта си чуо?

ПИНО: Говорили су јужњачким нагласком...

ИНСПЕКТОР: Не кењај, мали, ти и не разазнајеш акценте, не идеш у школу, смуцаш се улицама и гузе те по капијама и сутеренима. Пелози, прво си га ударио у лице и оборио на земљу, а онда си узео дрвену палицу, ногу од столице, и ударио га у главу, а напослетку си сео у кола и прегазео га више пута.

ПИНО: Није, Не...

ИНСПЕКТОР: То си урадио. Због тога ћеш одговарати.

ПИНО: Није истина...

ИНСПЕКТОР: Истина је... И ти то знаш. Зашто упорно лажеш и измишљаш, ти мала прљава...

Одгурне га ногом, Пино падне са столице. Лежи. Плаче.

ПИНО: То је било после, када сам се вратио. Пазолини је лежао, а ја сам био уплашен, било је случајно...

ИНСПЕКТОР: Шта је било случајно?

ПИНО: Погрешно сам убацио у рикверц...

ИНСПЕКТОР: Прегажен је неколико пута, тако да искључујемо случајност...

ПИНО: Лежао је... ти људи су отишли... није се померао... Кунем се... Нисам знао шта да радим... Хтео сам да побегнем са тог ужасног места... Само да побегнем...

ИНСПЕКТОР: И побегао си, Пино. Али не баш далеко...

ПИНО: ... Имали су јужњачки акценат...

ИНСПЕКТОР: То си већ рекао.

ПИНО: Било их је тројица. Никада пре их нисам видео.

ИНСПЕКТОР: Тројица, у црним оделима, црним кошуљама и црним краватама, са црним шеширима и црним наочарима за сунце... И с јужњачким акцентом?

ПИНО: Чуо сам псовке, комешање, јауке... говорили су да је комунистичка свиња... Био сам скривен иза кућице за пресвлачење, чуо сам их како га вређају. Када су се удаљили аутомобилом, изашао сам из скровишта. Видео сам Пазолинија како лежи обливен крвљу, а онда сам сео у аутомобиле и отишао...

ИНСПЕКТОР: Зашто ниси звао полицију? Зашто ниси дозивао у помоћ?

ПИНО: Уплашио сам се...

ОПТУЖБЕ

Пазолини и даље у кафићу, прилази му човек на бициклу...

РОДИТЕЉ: Пазолини, ви предајете италијанску књижевност деци?

ПАЗОЛИНИ: Да, господине Сан Паоло.

РОДИТЕЉ: Мислим да је то срамота.

ПАЗОЛИНИ: Не разумем, господине, деца ме воле, а њихови родитељи поштују.

РОДИТЕЉ: Ја сам родитељ једног дечака којем предајете.

ПАЗОЛИНИ: Надам се да је добар ђак и да је задовољан у школи?

РОДИТЕЉ: Тако је било, али после онога што се догодило, мислим да више не можемо толерисати ваше понашање.

ПАЗОЛИНИ: Не разумем, господине Сан Паоло?!

РОДИТЕЉ: Професоре Пазолини, ви сте хомосексуалац?

ПАЗОЛИНИ: То нема никакве везе са часовима италијанске књижевности.

РОДИТЕЉ: Ухватили су вас док сте мастурбирали с двојицом младића.

ПАЗОЛИНИ: Нисам се огрешио о правила образовног система. Сунчали смо се и то је било све. Ти момци нису ђаци, већ пунолетне особе.

РОДИТЕЉ: Огрешили сте се о морална правила. Није ми пријатно да човек таквих поступака и мисли учи моју децу.

ПАЗОЛИНИ: Жао ми је.

РОДИТЕЉ: Чему их учите, такви, наказни?

ПАЗОЛИНИ: Ја децу, уважени господине Сан Паоло, учим да прихвате лепоту италијанске књижевности.

РОДИТЕЉ: Гадите ми се, Пазолини. Сви ви уметници сте такви. Искварени, гадни, а мислите да сте важни, да сте неопходни у друштву...

ПАЗОЛИНИ: Познавати књижевност своје земље је врлина.

РОДИТЕЉ: Одлази, док још можеш. Упозоравам те, Пазолини.

ПАЗОЛИНИ: Насиљем нећете ништа постићи...

РОДИТЕЉ: Ми штитимо нашу децу. Понављам одлазите...

ИСТРАГА ЈЕ У ТОКУ

Инспектор стоји на просценијуму, као да даје изјаву медијима.

(Ова сцена може бити снимљена.)

ИНСПЕКТОР: Не могу више ништа да вам кажем, истрага је у току... Ухапшен је мушкарац који је са Пазолинијем био те вечери у Риму и Остији. Пазолини је имао одређене склоности према истом полу, то вам је свакако познато... Истина да се све то догодило пре више од три месеца, али случај је комплексан... Знам да се ради о познатом редитељу и писцу, али истрага подразумева одређена правила и поступке... Оставите нас да радимо, а ми ћемо вас благовремено обавештавати.

КО ЈЕ ВЛАСНИК ЛЕВИЧАРСКЕ ИДЕЈЕ

Слабо светло осветљава Пазолинија, друга особа је у сенци. Обоје стоје.

ЖЕНА ИЗ ПАРТИЈЕ: Друже Пазолини, ти си члан КПИ и комуниста, а понашаш се недолично.

ПАЗОЛИНИ: Шта то значи, понашам се недолично?

ЖЕНА ИЗ ПАРТИЈЕ: То што радиш је недопустиво. Имамо сазнања...

ПАЗОЛИНИ: Реците ми шта сам учинио...?

ЖЕНА ИЗ ПАРТИЈЕ: Друже Пазолини, не заслужујеш да останеш члан Комунистичке партије Италије, наш кодекс не прихвата декадентно и хомосексуално понашање.

ПАЗОЛИНИ: Не морам ја бити члан партије да бих био левичар, подржаваћу левичарску идеју док сам жив, независно од партије. Ја сам левичар и без Комунистичке партије.

ЖЕНА ИЗ ПАРТИЈЕ: Узмите вашу партијску књижицу. Сматрамо ваш даљи ангажман у нашим редовима не-потребним.

Жена из Партије прилази Пазолинију. Тек тада је видимо у пуном светлу. Обучена је елегантно, уредно. Пружа му књижицу, али он не жели да је узме. Његову партијску књижицу театрално пали пред њим, као фашиста књигу. Пазолини је гледа, али не реагује.

ПАЗОЛИНИ: Није партија власник левичарске идеје. Слободан човек има право на свој став, може сам писати чланке или књиге, може говорити приватно или јавно на скуповима и књижевним сусретима, може ћутати, посматрати, уочавати, а онда једноставно на изборима дати свој глас онима које препознаје као искрене заговорнике демократије, слободе, једнакости и правде. Човек мора изградити себе, без утицаја света и поретка, мора бити критички настројен према сваком свом делу и знати узрок властитог ћутања и пасивности да би постао искрени левичар.

ЖЕНА ИЗ ПАРТИЈЕ: Партија има своју структуру, норме...

ПАЗОЛИНИ (*прекине је...*): То исто говоре и неофашисти...

ЖЕНА ИЗ ПАРТИЈЕ: То није тачно, друже Пазолини.

ПАЗОЛИНИ: Другарице, идеја комунизма заснована је на праву и једнакости, а ви који сте се прогласили за једине и неспорне тумаче, управо делујете супротно од тих принципа. Прогресивна борба за демократизацију изражавања и сексуално ослобођење брутално је преотета и поништена одлуком конзументичких власти да допусте широку, и исто толико лажну, толеранцију. Приватни сексуални животи, као што је мој, осетили су трауму лажне толеранције кроз деградацију тела, док је оно што је у сексуалним фантазијама значило тугу и радост постало самоубилачко разочарање, безоблична малодушност.

ЖЕНА ИЗ ПАРТИЈЕ: Ви нама такви наказни нисте потребни.

ПАЗОЛИНИ: Срамота је то што говорите. Комунистичка идеја окупља људе. Противи се свакој сегрегацији.

ЖЕНА ИЗ ПАРТИЈЕ: Код нас је морални кодекс примаран. Требају нам часни, поштени, морално неупрљани људи, а не интелектуалци негативне репутације.

Жена из Партије нестаје у тами сцене.

ПАЗОЛИНИ: Да ли сте сигурни да сви ваши чланови поштују одређени морални кодекс?

ЖЕНА ИЗ ПАРТИЈЕ (*из офа, с одјеком*): Да, али уколико то није случај, реаговаћемо...

Затамњење.

ТРИЈУМФ АНОНИМНИХ

Пазолини одлази до камере, гледа постављени кадар...

Онда узима новине – чита, па једну по једну страницу баца на под, пред себе, као да прави стазу по којој се креће, и тако долази до краја позорнице, то је и симболично трака која бележи све...

ПАЗОЛИНИ: Оптужбе из анонимне дојаве, испоставило се, биле су лажне, али било је касно, јер када год некога ставите на стуб срама јавности, он остаје стигматизиран, без обзира што се касније испостави да је афера монструозна измишљотина. Суд јавности гори је од институције суда. Историја је та која пружа најбољи пример. Супротстављање је увек било суштински важан чин. Свеци, пустињаци, чак и интелектуалци. Ту неколицину оних који су стварали историју чине они који су рекли „не“, а не дворјани и кардиналске слуге. Да би имало смисла, то одбијане мора да буде велико, целовито, а не само у овој или оној ствари, „апсурдно“ и то не на неки добар начин.

Пазолини остаје да стоји на крају стазе од новина. Чије се песма Милве.

ОПТУЖЕНИ ПИНО ПЕЛОЗИ

Инспектор излази пред публику на просценијуму, као да даје изјаву медијима.

(Ова сцена може бити снимљена.)

ИНСПЕКТОР: Ђузепе Пино Пелози биће приведен због сумње да је починио сурово убиство Пјера Пазолинија, рођеног у Болоњи 5. марта 1922. године, од оца поручника Карла Алберта и мајке Сузане, рођене Колуси, учитељице. Пелози се терети за злочин који је починио 2. новембра 1975. године у месту Остија. Рим.

У ЛЕРУ

Остоја, јутро неколико дана после убиства. Пада киша...

Леонардо Гоби и Инспектор.

СВЕДОК ЛЕОНАРДО ГОБИ *(Седи на гајби пива. Повремено отпија гутљаје пива. Грицка чачкалицу):* Име ми је Леонардо Гоби.

ИНСПЕКТОР: Где живиш?

ЛЕОНАРДО ГОБИ: Овде у близини. У Остији.

ИНСПЕКТОР: Причај!

ЛЕОНАРДО ГОБИ: Да. Чуо сам аутомобилски мотор, али нисам видео ништа. Молим? Била је то „алфа ГТ 2000“. Сигуран сам. Знате, ја добро препознајем моторе, дуго сам радио у аутомеханичарској радионици. „Алфа ГТ“ има специфичан звук, као да преде. Дивља мачка. Молим? Стајао сам испред куће, а одатле се не види тај део плаже, међутим чује се веома добро, на-

рочито ноћу... Мотор је радио равномерно. Био је у леру. Дobar мотор. Очуван. Молим? Прво, нисам чуо ништа осим мотора „алфе“, друго нисам видео никога. Не. Молим? Гласове? Не. Знате, ја и не видим баш најбоље, због тога сам изгубио посао у радионици. Али чујем, чујем као леопард. Ноћу чујем све, савршено, и миша у рупи, како му куца уплашено срце.

ИНСПЕКТОР: Леонардо...

ЛЕОНАРДО ГОБИ: Молим? Да, име ми је Леонардо Гоби. Да, трајало је то брујање мотора десетак минута, а онда је неко додао гас и аутомобил се удаљио... Тек тада сам упалио цигарету, пришао плажи и видео тело... Нека жена је била ту, она га је пронашла, мислила је да је гомила смећа. Милом? Позвао сам полицију, ништа нисам дирао... Па, рекао сам, препознао сам према раду мотора да је то „алфа“...

ИНСПЕКТОР: Добро Леонардо, остани у граду ако будем имао још питања...

Леонардо одлази.

Инспектор прилази Мадалени Калас, која шири веш у дворишту.

НЕСАНИЦА

Инспектор пали цигарету, вади нотес. Чита.

ИНСПЕКТОР: Мадалена Калас, ви сте пронашли леш?

СВЕДОК МАДАЛЕНА КАЛАС *(шири веш, у комбинезону, ради то брзо, спретно, исто тако и прича):* Наишла сам на леш, а мислила сам да је гомила смећа коју нису купили смећари. Да, пре тога? Пре тога нисам могла да спавам, догађали ми се то у јесен, и у зиму, да, не знам зашто, али мислим да је због промене времена. Лети спавам боље, кад се сви други жале. Спавам нормално лети и када је много топло, спавам као беба, ма као мртва. Да, извините, зовем се Мадалена Калас. Да, као она оперска дива и филмска глумица,

Марија, да Калас. Зову ме Дива. Вероватно због истог презимена. Ето, нисам могла да спавам. Гледала сам кроз прозор те ноћи. Падала је киша. Море је било немирно. Плажа је била пуста. Онда сам чула звук аутомобилског мотора. Потом гласове. Двојица, да можда тројица мушкараца. Нисам разумела шта причају, због кише која је добовала о кровове. Деловало је као да се свађају, а онда је стигао још један аутомобил. Ништа нисам чула, јер мотори оба аута су брундали. Трајало је то неколико минута. Онда су кренули. Да, оба аутомобила у исто време, чини ми се, да, мали размак, а онда се све утишало до доласка полиције... *(Наједном утихне.)* Само киша, киша и море се чуло...

Покупи корпу и оде.

Инспектор дуго гледа за њом.

ТРАГОВИ

Акатоне у радничком оделу с руксаком на рамену. Очито жури.

Инспектор га заустави.

ИНСПЕКТОР: Господине...

Акатоне се зауставља нагло. Окреће се, гледа у инспектора.

СВЕДОК ЂУЛИЈАНО АКАТОНЕ: Шта је било...

ИНСПЕКТОР: Инспектор Кордоне. Полиција.

СВЕДОК ЂУЛИЈАНО АКАТОНЕ: Аха, бене, бене. Ја сам Акатоне, Ђулио Акатоне.

ИНСПЕКТОР: Можете ли нешто да ми кажете о овоме што се пре неки дан догодило у Остији?

СВЕДОК ЂУЛИЈАНО АКАТОНЕ: Спавао сам, пријатељу. Да, нормално, радим јутарњу у луци, а кад је тако, онда попијем пиво, два, три и легнем с првим мраком. Моја

жена Луција она блене у телевизијски екран, ништа не ради, само гледа телевизију. Пријатељу, престала је да кува, да пегла, да спрема стан, да једе... Само проклета телевизија. Од јутра до мрака екран. Она ме је пробудила. Рекла је *(имитира је)*: Некога су убили доле не плажи. Глупост. Тако сам рекао, окренуо се на другу страну кревета и наставио да спавам. Моја жена гледа много филмова, гледа глупе крими-серије, чак и документарце о злочинима и убиствима, па сам помислио да је нешто умислила. Када сам ујутру кренуо на посао, видео сам полицију. Моја жена Луција извиривала је кроз прозор и рекла да неће пронаћи ништа јер је киша спрала све доказе. Поверовао сам јој, пријатељу, она прати те серије о форензичарима, сигурно је нешто запамтила. И стварно, пријатељу, тог јутра је песак на плажи био изгажен, а на асфалту је било доста блата, па су се јасно видели трагови аутомобилских гума. Нисам ја, пријатељу, видео ништа, кажем спавао сам, али ето, ово је било јасно и слепцу. И мојој жени Луцији. Два аутомобила најмање и неколико људи. То је јасно, не требају ти форензичари. Одакле су дошли, шта су урадили – немам појма. Спавао сам, пријатељу. Када сам се вратио с посла, нисам жену затекао у стану, комшије су рекле да су Луцију одвели у болницу. Сада ништа не говори, само ћути. Штета, да је здрава, могла би вам помоћи. Хтела је да скочи с прозора, претходно је скувала одличне шпагете и испеглала моју кошуљу. После три године коначно је нешто урадила...

Оде Акатоне...

Инспектор стоји на сцени.

ЉИГАВИ И СЈАЈНИ

Сузана прилази Инспектору.

СУЗАНА: Ти редови радника, незапослених, лопова силазе, још масни од сивог зноја из кревета где спавају једни главом уз стопала других са унуцима у малим прљавим собама прашњави ко вагони љигави и сјајни.

ПРЕСУДА

Телевизијски репортер стоји испред зграде суда. Саопштава одлуку донету тог дана.

(Ова сцена може бити снимљена.)

ТЕЛЕВИЗИЈСКИ РЕПОРТЕР: Како је саопштено данас из Вишег суда у Риму, Ђузепе Пино Пелози осуђује се на казну затвора од девет година због убиства Пјера Паола Пазолинија. Убиство познатог редитеља и књижевника догодило се у Остији – дана 2. новембра 1975. године на посебно свиреп начин. Све то је пречено на суђењу, а Пелози није негирао оптужницу.

КРАЂА ФИЛМСКЕ ТРАКЕ

Симона Зеки седи за трпезаријским столом.

Улази сузана, носи послужавник с три шољице кафе.

СУЗАНА: Ајде, Симона, да попијемо кафу да се не охлади. Пјер Паоло је већ у башти и ускоро ће нам се придружити...

СИМОНА ЗЕКИ: Да, Сузана, и за мене је он још увек ту...

СУЗАНА: Рођака Габријела долази често, много ми помаже, али Паола се баш зажелим. *(Загњури лице у шаке.)* Недостаје ми...

СИМОНА ЗЕКИ: И мени...

СУЗАНА: Читала сам твој текст у новинама.

СИМОНА ЗЕКИ: Да. У августу 1975. из просторија „Техниколора“ украдене су поједине ролне филмова који су још били у монтажи. Међу несталим материјалима налазили су се и делови Пазолинијевог *Сала* и Фелинијевог *Казанове*. Нестале двадесет и четири ролне појавиле су се под нејасним околностима како су и нестале у мају наредне године. Верујем да су украдени делови филма послужили као мамац који ће Пазо-

линија прве новембарске ноћи 1975. одвести до обале у Остији. Никада није потврђено да су крадљивци филмске траке од Пазолинија тражили новац, али се из сведочанстава Пјерових пријатеља и сарадника то ипак може наслутити. Према њиховим наводима, прво је захтеван нереално високи откуп, а потом је тражена сума коју је Пазолини, изгледа, био спреман да плати, не би ли повратио траке на којима се, између осталог, налазила и сцена у којој играју сви протагонисти филма, укључујући и самога редитеља. Зато је врло вероватно да је Пазолини те кобне новембарске вечери кренуо у Остију не би ли се нашао са онима код којих су биле траке његовог последњег филма.

ПЕТРОЛЕЈ

Сузана покупи две шољице. Трећу остави на столу.

Симона Зеки седи за столом...

СУЗАНА: Нови број Пазолинијевог телефона није могао да се пронађе у телефонском именику, али телефонска линија је константно била у квару од половине октобра, тако да га ни они који су нови број имали, нису могли позвати. Као да је постојала нечија намера да се Пазолини пре смрти и на тај начин одвоји од света злослутном тишином. Такође, у његов стан је проваљивано у неколико наврата. Приликом једне од тих крађа са Пазолинијевог радног стола нестало је седамдесет и осам страна његовог романа у настанку.

ОСВЕТА ЕУЋЕНИЈА ЦЕФИСА

Симона Зеки помаже Сузани...

СИМОНА ЗЕКИ: И ту коначно долазимо до правог разлога због кога је Пазолини хладнокрвно ликвидирао. Према Пазолинијевој замисли, изнесеној у кореспонденцији са његовим пријатељима, *Петролеј* је требало да нарасте и до две хиљаде страница на којима

ће у форми романа-есеја до краја бити раскринкане све полуге моћи прикривених владара тадашње италијанске стварности. А најмоћнији од тих људи био је банкар и оснивач масонске ложе П2 Еуђенио Цефис. Пазолини је, према ономе што је говорио својим пријатељима, дошао у посед одређених докумената који су доказивали Цефисову умешаност у многе корупционашке афере и намеравао је да их искористи у писању *Петролеја*.

Симона покуша да узме трећу шољицу, али је Сузана заустави.

СУЗАНА: Нека, Симона, нека стоји, па Пјерпа када дође... Нека... Када дође...

*Сузана заклони лице шакама. Плаче.
Симона је загрли.
Излазе.*

ТРАЖИЋУ ОД БОГА ДА БУДЕМ ГРЕШАН

Улази Пазолини, у рукама носи неколико ролни филмских трака. Одлази до камере. Припрема се за снимање.

ПАЗОЛИНИ: Тражићу од Бога да ме овласти да могу бити грешан. Била би то чудовишна наивност да није толико хумана. Уморан сам од тога да будем тако неприкосновени изузетак, *ex lege*, добро, пронашао сам своју слободу, знам која је и где је. Могло би се рећи већ у петнаестој години, а можда и раније...

НАТРЋЕНИ СУ ЈАКА ПАРТИЈА

Ђована Преда седи за столом и куца на писаћој машини. Пали цигарету и чита оно што је написала. Осветљава је само стона лампа...

ЂОВАНА ПРЕДА: Са ништа мањим степеном кочоперности Пазолини наставља да меша питања задњице

са питањима антифашизма. Тајни савез је допринео томе да „натрћени“ постану највећа и најсталнија партија у Италији; партија која увек на крају, кроз своје најеминентније представнике, представља Комунистичку партију Италије ПЦИ или јој служи. Дакле, „натрћени“ нањуши шта је за њега најпогодније и на кога треба да се ослони како се не би сукобио са јавним мњењем око његовог порока. И тако се рађа нови мит. А левичарски медији ће тај мит славити, све док успевају да прикажу као хероизам оно што је у ствари потајни страх од овог или оног „натрћеног“. Стога, ако и дође до нових сукоба са марксистима, пре би ваљало заштити наше гузове, а не наше груди...

Симона Зеки чита новине, а онда их склопи, згужва и театрално баци под ноге Ђоване Преде.

СИМОНА ЗЕКИ (*иронично*): Браво, браво, Ђована. Браво, Ђована Преда, госпођо слободног новинарства... Пронашли сте вођу завереника – Пјера Паола Пазолинија.

ЂОВАНА ПРЕДА (*наставља да пише*): ... Уважена Симона Зеки, уважавајући ваше назадовање у каријери, опраштам вам овај покушај повратка у актуелно новинарство кроз немушту и театралну одбрану *Пазолине*.

СИМОНА ЗЕКИ: Јасно је да према Пазолинију гајите истинску хомофобичну, еротопичну и – *ça va sans dire* – идеолошку опсесију.

ЂОВАНА ПРЕДА: Идеологија „натрћених“ мора бити изложена критици, убеђена сам да су многи филмови о хомосексуалности допринели да се ова ненормална форма односа учини легитимном и нормалном.

СИМОНА ЗЕКИ: Пазолини је интелектуалац и његова критика је прецизна као хируршки рез. Друштво је труло, а хомосексуалност је само повод да се његова мисао, идеје, критички став, одстрани из јавног дискурса...

ЂОВАНА ПРЕДА: Пазолиниди су групација којој не треба давати никакав простор. Штетно је...

СИМОНА ЗЕКИ: Али Пјер Паоло Пазолини је одавно мртав – нема потребе.

ЂОВАНА ПРЕДА: Највећи трик ђавола је то што је убедио људе да не постоји...

*Пазолини излази на сцену, прилази столу за којим седи Ђована Преда, гледа у њу, а онда угаси светло стоне лампе на њеном столу.
Затамњење.*

ПОЛИТИЧКО УБИСТВО

*Серђо Чити седи на клупи поред Тибра. Прилази му Симона Зеки.
(Ова сцена може бити снимљена.)*

СЕРЂО ЧИТИ: Сарађивао сам са Пазолинијем на писању сценарија за филм *Сало или 120 дана Содоме*. У интервјуу за *Републику* рекао сам да су Пазолинија убила петорица мушкараца. И то тврдим и сада. Пино Пелози је био дечак. Имао је седамнаест година. Пино је био мамац за ову петорицу. Искористили су га, био им је потребан неко кога ће окривити за злочин. Пјер Паоло Пазолини убијен је на другом месту, па је његово тело бачено код плаже у Остији, где су га пронашли. Да ли игром случаја комедијанта, или управо намерно, Пазолини је пронађен на месту где је неколико година раније снимао неке сцене филма *Цвет хиљаду и једне ноћ*. Његово прегажено и израђављено тело лежало је на ивици терена на ком су локални клинци редовно пикали фудбал. Може се претпоставити да је и сам Пазолини у паузама снимања одиграо неку утакмицу. Убеђен сам да је његово убиство било политичко: Његова смрт је била погодна свима који су се плашили његовог ума и слободног духа.

Устају, одлазе заједно...

ПОДСТРЕК ЗА КРИВИЧНА ДЕЛА

Кабинет потпуковника Ђулија Фабија. У суштини то је једно велико, мутно огледало, пред којим стоји окренут леђима публици. Огледало не даје његов потпуни одраз него више некакву нејасну фигуру и маску лица...

Улази његова секретарица, гура чивилук с капама и униформама...

ПОТПУКОВНИК ЂУЛИО ФАБИ, КОМАНДИР ВЕНЕЦИЈАНСКИХ КАРАБИНИЈЕРА: Одлично, драга...

Да видимо... Оставите то ту, а ви седите да завршимо започети посао... *(Диктира испред огледала, док говори, испробава полицијске капе и униформе које симболишу време, али и родове војске...)* ... Истичемо да су аутор опсценог филма *Мама Рома* Пазолини, као и један од глумаца Чити и раније осуђивани у римском суду. Пазолини, такође, подстиче војску да се оглуши о наређења и агитује за спровођење антинационалне пропаганде, за подривање државних економских и социјалних уредби, а јавно подстрекује да се врше кривична дела. Максимална казна по кривичном закону је 15 година. Сведоци оптужбе: официри, подофицири, агенти јавне безбедности и карабинијери.

Светло се полако гаси...

НАШИ НЕПРИЈАТЕЉИ СУ СЛАБИ

Пазолини се шета поред Тибра, повремено застане, подигне неки необичан камен. Гледа га. Пали цигарету...

ПАЗОЛИНИ: Засипају ме тужбама, и то се током мог живота неће променити – 33 пута сам због своје уметности или свог мишљења изведен на суд. Човека највише погађа организована и механичка отуђеност полиције док пуца: пуцањ за пуцњем, звекет за звекетом, незауствано, као нека игра, скоро као да не обрађају пажњу, јер уживају у разоноди. И Ајхман је некада убијао тако, са тим очекивано хладним

отуђењем, са том дементном дисоцијацијом. Полицијско оправдање ће вероватно бити слично ономе што већ знамо. Такође ће се позивати на ред, дужност итд. Италијанска полиција, свака полиција, скоро да се обликује као страна окупаторска војска смештена у срцу Италије. И како се борити против ове силе и ове војске? Имамо на располагању моћно оружје: моћ разума уз повезаност, као и моралан и физички отпор који уз то добијамо. Уз помоћ тога се морамо борити, без губитка ритма и без повлачења. Наши непријатељи су слаби и критички и рационално, као што су јаки у полицијском смислу: не могу лагати до века.

*Загледа се у даљину...
Прве градске лампе сијају млечним сјајем.*

УВРЕДЕ

Два младића са обележјима ФК Лацио. Угледају Пазолинија. Вичу...

МЛАДИЋ I: ... Хеј романиста, усрали сте се у недељу...

МЛАДИЋ II: Хеј, гузичару...

ПАЗОЛИНИ: И фашистички Лацио је изгубио..., ништа чудно...

МЛАДИЋ I: Разбићу ти главу, педерчино...

МЛАДИЋ II: Остави тог педера, нека цркне од туге за Ромом.

МЛАДИЋ I: Комуњаре, салонци, дупедавци, слинавци, режимлије... Пролетери у свиленим кошуљама и кожним ципелама, то сте ви романисти...

ПАЗОЛИНИ: А ви сте глупи поводљивци.

МЛАДИЋ II: Педер, гузичар...

ПАЗОЛИНИ: Могу да играм сам против вас двојице и победићу вас убедљиво као Рома Лацио...

МЛАДИЋ I: Напунићемо вам у недељу мрежу као што теби пуне гузицу.

ПАЗОЛИНИ: Само сањајте. У историји Рима ви ћете остати уписани као кукавице.

МЛАДИЋ I: Јебем ти матер, натрђено говно...

Младићи (*певају*): *Non mollare mai* (химна навијача Лација).

Младићи пале плаве бакље и певају.

Одлазе...

Чује се хук улице, експлозије, пуцњи.

Дим прекрива сцену.

ИМАТЕ ЛИЦА ТАТИНИХ СИНОВА

Пазолини корача кроз дим. Иде пркосно према просценијуму.

Обраћа се публици.

ПАЗОЛИНИ: „Имате лица татиних синова / мрзим вас као и очеве ваше“, а потом и „када сте се јуче тукли с полицијом на Вале Ђулији / био сам на страни полицајаца“, јер ти младићи што су стајали наспрам вас у униформама полиције су „синови сиротиње“, а ваша побуна, револт „шездесетосмаша“ није ништа друго до франшиза која храни „моћ новог потрошачког друштва, које је потпуно нерелигиозно, тоталитарно, насилно, лажно толерантно и... деградирајуће“.

Протести трају и даље.

Пароле, пуцњи и дим.

(Овде може да буде употребљен неки снимак шездесетосмашких протеста.)

СИНОВИ СИРОТИЊЕ

*Сузана и Симона – поново пију кафу.
Исти ритуал са трећом шољом.*

СУЗАНА: Поново је навукао гнев назовипрогресивних кругова на себе, након што су његове изјаве током студентских демонстрација 1968. године схваћене као да се ставио на страну полицајаца. Зар Пазолини који је певао да „само крвопролиће може да спасе свет / од његових буржоаских снова“ може да оправда полицију. Због чега овакав прогон? Зато што је био хомосексуалац? Свакако није био једини међу уметницима и писцима. Или међу политичарима... Да ли због тога што је био хомосексуалац, комуниста и зато што је отворено иступао против буржоазије, владе, демохришћана, фашиста, судија и полиције? Да, то је довољан разлог. То би био довољан разлог било где, а посебно у Италији тог доба.

*Сузана и Симона седе, светло се полако гаси... Остаје само један круг светла око њих, као да лебде...
Чује се песма: Лучо Батисти – Il mio canto libero.*

СТАЗА ТИШИНЕ

*Плавичаста светлост прекрива сцену...
Месечина.
Пазолини у дугом мантилу, с необичним шеширом,
излази на сцену...*

ПАЗОЛИНИ: Далека пути,
убледеле од ружа
ружа си
што живи, а не збори
Ал' кад ти у недрима
роди се глас
И ти ћеш, нема
понети мој крст
Безгласна на поду
мансарде, на степеништу
на земљи у воћњаку

у прашини штале
Безгласна у кући
с речима стиснутим
у срцу, већ изгубљеном
на стази тишине.

*Оставља на сцени шешир у обрнутом положају и
мантил да „лебди“ као да плеше на ветру.
Плес празног мантила.*

ПОРИЦАЊЕ

*Пино долази до средине сцене, хода полако, вуче за
собом столицу... Стоји и гледа у публику. Поставља
столицу, па седа и почиње да прича.
(Ова сцена може бити снимљена.)*

ПИНО: Одслужио сам казну за убиство, а она је била дуга и неправедна. Нисам убио Пјера Паола Пазолинија. (Пауза.) Могао сам бити сведок, али сам постао кривац. Више људи са јужњачким нагласком претукло је Пазолинија урлајући да је „прљави педер“ и „комунистичка свиња“. Говорио сам то током истраге, а говорим и сада, тридесет година касније, јер то је једина истина. У почетку је стајала у оптужници и одредница „непознати починиоци“ да би накнадно била изузета из оптужнице. Остао сам сâм, једини кривац. Имао сам седамнаест година. Био сам уплашен. Сам. Сада сам стар и болестан, и сви моји више нису живи. Претње више немају смисла, па желим да кажем истину. Ћутао сам до сада из страха за своју породицу, јер су ми запретили. Нисам убио Пјера Паола Пазолинија.

Док Пино излази вукући столицу, одјекује његов глас:

ПИНО: ... Нисам убио Пјера Паола Пазолинија, нисам убио Пјера Паола, нисам убио Пјера, нисам убио, нисам...

*Сцена остаје празна.
Мантил лепрша на ветру...*

ПЈЕР ЈЕ БИО ВЕСЕО

Нинето долази возећи бицикл. Направи неколико кругова. Повремено имитира професионалне бициклисте, повремено вози лагано препуштајући се ветру. (На бициклу су ћебе и корпа, коју касније узима да би је ставио на ћебе као на пикнику.)

Пазолини је и даље код камере. Снима.

Зауставља се, оставља бицикл. Полако распрема ствари и припрема их за сцену пикника.

Улазе Сузана и Дача Мараини, носе столице на расклапање. Постављају их свака према свом нахођењу. Седају. Слушају Нинету, повремено гледају Пазолинија у дресу РOME. Он стоји у задњем делу сцене. Жонглира с лоптом. Финтира.

НИНЕТО: Када је реч о карактеру, Пјер Паоло је заиста био озбиљан. Није зрачио великом срећом. Али пошто сам га познавао, знам да је био најпријатнија особа, најчовечнија, најскромнија и најједноставнија особа на свету. Када би био с глумцима и екипом, обраћао им се, објашњавао и причао приче на врло приступачан начин. Цео свет има ту слику о Пјеру Паолу као врло озбиљној особи, али то није истина. Био је живахан, волео је да се шали, да излази на ручак с пријатељима, да игра фудбал, скија... Волео је шетње – заједно смо ишли у толико много шетњи. Сваки пут када бисмо радили на неком филму, шетали смо се по околини, тражили локације. Биле су то веома дугачке експедиције, у потрази за правим местима, за правим угловима за снимање филмова. Био је прави атлета; нико није могао да се носи с њим, с његовом виталношћу и апетитом. Наравно, већина његових филмова следи интелектуалну логику, коју је он изражавао на свој начин. Али није правио филмове зато да би индоктринирао људе. То је био његов начин постојања, његов облик изражавања. Ако људи то схвате, добро је; ако не схвате, шта да се ради. Сваки пут када би га питали шта је хтео да каже неким филмом, одговарао би:

ПАЗОЛИНИ (*виче из дубине сцене, не престајући да игра фудбал*): Ох, ништа нарочито. То је само једна

идеја коју сам имао. Нисам ни свештеник, ни професор, само сам направио филм, зато што сам дошао до те идеје. Свидела ми се, урадио сам је...

ПАЗОЛИНИ *даје гол, радује се – без гласа.*

ДАЧА МАРАИНИ: А ја се сећам наших путовања у Африку...

СУЗАНА: Није волео туристичке туре, скупе хотеле...

ДАЧА МАРАИНИ: Увек је бирао путеве пуне рупа, камења и прашине, који су водили до села у унутрашњости.

ПАЗОЛИНИ: Не дозвољавам да ми продају свој поглед на свет...

ДАЧА МАРАИНИ: Памтим и одлазак у Тебу. Често је причао о судбини Едипа, који је решио загонетку и спасио град, постао цар и добио Јокасту за жену... али Едип данашњег времена не би себи ископао очи...

ПАЗОЛИНИ: ... али због превелике љубави према мајци може себе казнити слепилом чула...

СУЗАНА: Зашто ти, Дачо, мислиш да је могуће обновити Пазолинијев случај...

ДАЧА МАРАИНИ: Моја новинарска истраживања укажују да истрага није примерено вођена и да су занемарене чињенице, пре свега из обдукционог налаза.

СУЗАНА: Ти си, Дачо, само новинар и његов пријатељ, зашто мислиш да ће држава, која је очито умешана у овај случај, напрасно променити свој став...

ДАЧА МАРАИНИ: Неће због мене, Даче Мараини, али због Пјера Паола Пазолинија хоће, јер мора, он је и данас присутан у Италији, али и у свету – његове књиге, његови филмови, говоре у његово име као да је жив, а то у озбиљним државама мора добити одређену реакцију...

СУЗАНА: То се у Италији неће догодити...

ДАЧА МАРАИНИ: Сувише је доказа да би затворили очи... Само је питање дана...

Нинето укључује старински грамофон, прилази Сузани. Подиже је и плеше с њом...

Пазолини изађе са сцене.

Дача Мараини седи и гледа како се банални спори плес претвара у страствени танго...

ДАЧА МАРАИНИ: Ништа није онако како изгледа...

Светла се лагано гасе. Само у снопу светла остаје пар који страствено плеше...

ОБНОВА СЛУЧАЈА

Полицијски инспектор пресвлачи се из униформе у одело, седи за столом и листа списе. (Било би добро да изгледа старије, уз помоћ бркова, браде или слично.) Онда почиње да чита. (Ова сцена може бити снимљена.)

ИНСПЕКТОР: Чудна ствар, признао је злочин, одслужио је казну, годинама ћутао, а онда одлучио да каже како није крив... *(Чита. Повремено гестикулира опонашајући положај мртвог човека.)* Према судском извештају, Пазолини је лежао потрбушке, с једном крвавом руком одмакнутом, а другом скривеном испод тела. Коса умрљана крвљу падала му је на огуљено и повређено чело. Лице деформисано од подбулости било је црно од модрица и рана. *(Вади фотографије из фасцикле – качи их на таблу, даје публици или их емитује на платну.)* Руке и шаке такође су биле модро-црне и црвене од крви. Прсти леве шаке преломљени и одсечени. Лева страна вилице поломљена. Спљоштен нос окренут надесно. Уши, десно одсечено напола, а лево ишчупано из корена. Ране по раменима, грудима, слабинама, са траговима гума сопственог аутомобила којим је прегажен. Једна грозна повреда између врата и потиљка. Десет поломљених ребара,

поломљен грудни кош. Јетра повређена на два места. Срце које се распукло. Жена која је пронашла леш помислила је у првом тренутку да је то хрпа ђубрета.

Звони телефон. Инспектор подиже слушалицу...

ИНСПЕКТОР: ... Сачекаћу... *(Тишина.)* ... Изволите, господине... *(Тишина.)* ... Да, управо сам прочитао део... *(Тишина.)* ... Да, разумем, по мени је то јасан случај, брзо ћемо га... *(Тишина.)* ... Да, наравно, прошло је много времена... *(Тишина.)* ... Да, да, нећу журити... *(Тишина.)* ... Разумем, наравно... *(Тишина.)* ... Довиђења, пријатно...

Инспектор спушта слушалицу. Гледа према публици. Затим покупи папире из Пазолинијевог досијеа, стави их у фасциклу, затвори и веже канатом... Седне за сто, пуши...

ЉУДИ МОГУ ДА РАДЕ СВЕ

Улази Пазолини.

ПАЗОЛИНИ: У такозвана репресивна времена, секс је био радост, зато што се упражњавао у потаји и правно спрдњу од свих обавеза и дужности које је репресивна власт наметала. Насупрот томе, у толерантним друштвима, као што је, наводно, и ово у којем живимо, секс производи неурозе, зато што је та допуштена слобода лажна и, изнад свега, *додељена одозго, а не освојена одоздо.* Према томе, људи не уживају у сексуалној слободи, него се, уместо тога, прилагођавају слободи која им је додељена. Данас су у Италији неке ствари допуштене. Раније, у стварности, ништа није било допуштено. Жене су имале статус скоро као у арапским земљама. Секс је био скривен, о томе се није смело причати, а у часопису нисте смели да прикажете ни делимично обнажене груди. Сада су неке ствари допуштене, толеришу се фотографије нагих жена, али не и мушкараца. Они који ме критикују, са жаљењем или с презиром, док се све то дешава, управо они имају идиотску „дужност“ да нам и даље

намећу „дужности“ у борби за прогрес, побољшања, либерализацију, толеранцију, колективизам... Нису схватили да је до дегенерације дошло због фалсификовања њихових сопствених вредности. И сада мисле да су срећни! Стално проналазе нове доказе да је италијанско друштво напредовало, да је сада више демократско, још толерантније, модерније. Не виде лавину злочина која се сручила на Италију: потискују ту појаву на ниво текућих вести, што јој одузима сваку тежину. Они не схватају да нема прекида у континуитету између оних који су технички гледано криминалци и оних који то нису; и да исти модел безобзирности, нељудскости и окупности важи за масу младих људи. Не схватају да постоји чак и полицијски час; ноћ је пуста и злокобна као у најцрњим тренуцима прошлости: али то за њих није искуство, ако остају у кући где можда покушавају да задовоље своју модернистичку савест уз помоћ телевизије. Не схватају да ће телевизија и, можда још више, обавезно школовање, деградирати сву децу и омладину у гадљиве, искомпликсиране, другоразредне расистичке малограђане; али они у томе виде само непријатно стање ствари, које ће се свакако разрешити – као да је антрополошка мутација нешто реверзибилно. Не схватају да је либерализација сексуалности, уместо да младе људе учини опуштенијим и радоснијим, ове учинила несрећним, затвореним и, самим тим, идиотски арогантним и агресивним: али њих то не занима, зато што их није брига за децу и младе.

Прекида га звоњава телефона...

МРТВИ

Телефон и даље звони.

Инспектор гледа Пазолинија. Телефон звони, дуго. Тек када Пазолини изађе, Инспектор подиже слушалицу...

ИНСПЕКТОР (тишина): ... Да, господине... Нема све-дока... Акатоне је слеп као кртица. У старачком дому. Остали мртви. Каласова је умрла, а Гобија је ударио

камион у луци. Био је у коми два месеца док га нису искључили са апарата... Цефис, не знам, није нам доступан. Само пино, а знате шта он тврди... Да. Отворили смо због тога нову истрагу Пазолинијевог убиства, али нема нових доказа... Да... Наравно. Пазолини је убијен тако што је неко неколико пута колима прешао преко њега, а тестиси су му били згњечени металном шипком, док му је тело било делимично спаљено, како показује извештај аутопсије... Добро, познато вам је то, да... Добро. Знам, господине судија... Није довољно... Знам... Знам...

Инспектор спушта слушалицу. Одлази са сцене...

УТЕХА БЕДНИХ

Нинето у одори трубадура, излази на сцену, као у представи.

НИНЕТО: Секс, утехе бедних! / Курва је краљица, трон јој / је руина, земља комадић / травњака опогањеног, жезло јој / ташница црвена лакована / лаје у ноћи, окупна и прљава / као нека епска мати, свој живот / имовину своју брани / унаоколо сводника чопори / подбулих и уморних, бркатих / Југословена ил' оних из Бриндизија, то / газде су, господари: у мраку / склапају нагодбе своје бедне / ћутке намигујућ један другом / јавкама општећ, свет изопштен / утихнуо око њих, изопштених / ћутљивих хуља и грабљиваца. Али на гнојиву света, свет се / нови рађа: настају закони нови / где закона више нема, нова се част / рађа, где част се бешчашћем кити / Рађају се моћници и племенити / свирепи у страћарама збијеним / на чисти-нама што на рубове града / лице, а заправо су његов несклон / почетак, хиљаде / почетака с мостовима / и лавиринтима, градилиштима / и насипима иза плиме небодера / што заплускују читав обзор / у љубави лакој / бедно се осећа човек / у живот се узда, презућ туђи / синови пустиловни / уверени да читав свет пред њима / пред мушкошћу њиховом, дрхти / Милосрђе њихово у немилосрдном се огледа / снага им у лакоумљу лежи / у незнању им нада...

Аплауз. Нинето се поклони и изађе са сцене.

ЗАГАЂЕНИ ЖИВОТ

Кафана у предграђу Рима.

Пазолини стоји за шанком, чита новине.

Конобарица послује из шанка.

Пазолини спушта новине када чује грају неке деце, аутомобилске кочнице, псовке...

ПАЗОЛИНИ: Телевизија и, можда још више, обавезно школовање, деградираће сву децу и омладину у гадљиве, искомплексиране, другоразредне расистичке малограђане.

КОНОБАРИЦА (*оштро, секантно*): Нисам ишла у школу, нисмо имали телевизор.

ПАЗОЛИНИ: Каква је то прича?

КОНОБАРИЦА: Истинита, паезано. Петоро деце, две собе, једна плата... Убивствена животна рачуница. Разумеш... Или је то превише за вас господу...

Улази човек у радничком комбинезону.

Очито је чуо причу...

РАДНИК: Пролетеријат је топовско месо. Знаш, пријатељу?

ПАЗОЛИНИ: Знам, друже...

РАДНИК: Дошли су код мене и рекли ми, види, Мартини, ти си патио тамо у рату, ми смо патили овде, хајде да покушамо да направимо нови режим у Италији, с другачијим системом, демократским системом, напредним системом, да се отарасимо тираније и збацимо монархију, да изведемо реформе итд., итд. Сложио сам се, послушао сам их...

КОНОБАРИЦА: Ствари се у основи нису промениле. Опет су почели штрајкови, борбе, опет су почели да

пуцају на људе. Какву смо то републику направили, господине мој? Какав је то живот, ако су око нас опет мртви, ако полиција опет пуца на нас...

РАДНИК: Ако је Тољати амнестирао фашисте...

КОНОБАРИЦА: Ишли смо корак по корак, али у месту, тако да сигурно има рупа од најмање два метра тамо где је Комунистичка партија ишла „корак по корак“, да би спречила маршеве или их скренула... Докле тако, професоре...

ПАЗОЛИНИ: Права апокалипса је она коју доноси технологија, ера примењене науке, која ће човека претворити у нешто другачије од онога што је био некада. Догодило се нешто без еквивалента у досадашњој историји човечанства. Застрашује нас идеја да наша деца и потомци неће бити као ми. То је, у неку руку, крај света.

КОНОБАРИЦА: На покретној траци, где радник ради и изводи исте покрете, осам сати, сваког дана, од јутра до мрака, после неког времена та особа више није у стању да расправља о одређеним стварима или да схвати одређене ствари. Загађење није само дим него и оно што потискује човекову комплексност.

РАДНИК: Ти знаш шта је човекова комплексност.

КОНОБАРИЦА: Ја сам завршила факултет у овој кафани слушајући разне типове. Свашта сам видела, много чула и довољно преживела. Зато немој да ми сереш о томе шта ја знам, а шта – не. Ту сам, јер немам куда да одем, немам диплому неке школе, немам препоруке, ружна сам за богате љубавнике, ал' морам да живим, морам да једем... Можда радим у ћумезу, али глава ми није смећарник...

РАДНИК: За мене, загађење почиње већ рано изјутра, зато што устајем у 3.30, да бих стигао на посао у 5.45, јер од шест радим. Путујем 18 километара... То је незамисливо свим тим политичарима из парламента и осталима који мисле да нешто раде. И они и буржуји

би требало да шипче сваког јутра 18 километара, градским превозом, да виде како је то када устајеш у 3.30, када радиш прву смену у фабрици, да би се кући вратио у четири по подне...

КОНОБАРИЦА: И ја радим од шест, па не кукам. Посао, ко посао, да му јебем мајку.

РАДНИК (*не слуша је...*): Није ствар само у загађењу него и у нечему с оне стране загађења, у људском задовољству.

ПАЗОЛИНИ (*пажљиво их слуша, а онда крене према просценијуму, као да држи предавање у некој школи или говори радницима на митингу*): Поучава добро тко помно разликује, гласи давна исусовачка методолошка максима, смртна непријатељица јефтиног популизма који сабира бабе и жабе да би доказао да све остало треба бацити у смеће, осим њихових екстремистичких парола. Стаљин је, уз помоћ својих трабана, знатно помогао Хитлеру и Мусолинију тврдећи, на VI конгресу Коминтерне, да су социјалдемократи и фашисти једно те исто, тлачитељи радног народа. Тако су се у Њемачкој комунисти и социјалдемократи међусобно сукобљавали, а нацисти су се попели на власт; па су у Каталонији комунисти масакрирали анархисте, а онда су преживјеле ликвидирали фалангисти и франкисти, даље да не набрајам. Управо тако су неки љевичари, криминално сврстани или криминално глупи, тврдили да су у Италији седамдесетих владајућа Кршћанска демократија и опорбена Комунистичка партија заправо исти антиреволуционарни дрек у рукама типа маскираног плинском маском. Одавно не трпим маскиране манифестанте, поштен човек оставља свој потпис и излаже свој лик уз гледишта, ако су његова а не наручена...

КОНОБАРИЦА (*дозива га...*): Професоре, још једно вино, професоре...

Пазолини је не чује. Стоји на просценијуму.

Кафе утоне у таму...

Музика: Ђани Моранди – Non son degno di te (Нисам

те достојан).

СЛУЧАЈ ПАЗОЛИНИ

Инспектор прилази Пазолинију на просценијуму, у руци држи фасциклу и неке списе. Гледају једно другог неколико секунди. Онда инспектор да фасциклу Пазолинију и оде.

Пазолини стоји сам на сцени.

ИНСПЕКТОР: Случај Пазолини – закључен.

Чује се песма Франческа де Грегорија – Генерал. Затамњење.

СВИТАЦ

Мноштво светиљки, имитација свитаца, обасјава сцену, као звездано небо.

Нинето у елегантном оделу. Очито више није сиромашни дрипац из предграђа него глумац признат и успешан.

Шета се са Сузаном.

НИНЕТО: Нестанак свитаца је нестанак једноставности, чистоте. Свитац је сићушна животиња, толико осетљива, да када ваздух постане сувише тежак, умире. На неки начин, ми смо ти свици које овај систем уништава. Свици представљају начин живота који је тада почео да нестаје, зато што смо постали заражени системом, самим ваздухом, атмосфером, конзумеризмом, који нас је све захватио и упропастио... Истински је очајавао – зато што свет, живот и људи уопште више нису као што су били, зато што су људи изгубили душе и што се све свело на посао, новац, посао, новац. На најтривијалније ствари! Оно суштинско је изгубљено. Сви су почели да живе површно, а та површност води у пропаст. Пјер Паоло је био човек који је увек осуђивао систем, али данашњи свет није пазолинијевски свет, заиста није.

Придружује им се Симона, потом и Пазолини.

(Ако свице симболички представљају свеће, може свако да упали неколико својих.)

ПИСМО ФАРОЛИЈУ

Симона, Сузана, Нинето, Пазолини стоје заглављени у звездано небо.

ПАЗОЛИНИ: Пријатељство је веома лепа ствар. Те ноћи о којој ти причам, вечерали смо у Падерну, а онда смо се, по мраку без месечине, успели ка Пијеве дел Пину, где смо видели неизмерно мноштво свитаца, који су од жбунова правили ватрене гајеве, и завидели смо им јер су се волели, јер су се тражили у свом љубавном лету и својим светлима, док смо ми били тако трезвени, само мушкарци, у вештачком лутању.

*Одлазе сви сем Пазолинија.
Затамњење.*

ОСТИЈА, НОЋ

Пино Пелози стоји испод канделабра. Очито чека клијента. Из таме прилази Пазолини. Хода полако, пуши. Ноћ. Очито је да се познају од раније.

ПИНО: Хеј, пријатељу.

ПАЗОЛИНИ: Пино Пелози.

ПИНО: Ђао, Пјерпа... Нисам те видео неколико недеља.

ПАЗОЛИНИ: Монтирао сам нови филм.

ПИНО: Одлично.

ПАЗОЛИНИ: Да, Пино. Желиш да се провозамо мало по граду...

ПИНО: Наравно, Пјерпа. Али требало би да се нађем са двојцом мојих пријатеља. Може.

ПАЗОЛИНИ: Наравно.

ПИНО: Дошли су с југа, треба да обаве некакав посао.

ПАЗОЛИНИ: У реду. Идемо. Куда да возим...

ПИНО: У Остију....

*Чује се брујање мотора.
Потом канциона Торнеро...*

МРЗЕЛА САМ ТЕ, ДРАГИ

*Гробље.
Оријана Фалачи излази на сцену с букетом цвећа.
Осветљена је сребрном светлошћу, само она и простор којим треба да стигне до публике.*

ОРИЈАНА ФАЛАЧИ: Нико други у Италији није био способан да открије истину како си је ти откривао, способан да нас наведе на размишљање као што си ти чинио, да нас учи грађанској свести како си нас ти учио. И мрзела сам те када си одлазио оним аутомобилом са тројицом силеција који су ти смрвили срце. Проклињала сам те. Али мржња се претворила у лудачко обожавање. Узвикивала сам – како храбар човек. Твоја Оријана Фалачи.

Спушта цвеће као на гроб и одлази...

СТИХОВИ ИЗ ТЕСТАМЕНТА

Пазолини из офа:
Треба се чувати прехладе, грознице или гушобоље
Страх од пљачкаша и убица ваља одагнати ако се мора ходати
Читаво једно поподне или пак цело вече,
Тада ходати треба несвесно, као да и не знаш да хо-

даш, да седнеш немаш где
 Нарочито зими, на ветру што шиба наковашену траву
 Стазама међу смећем, каменим, влажним или блатњавим
 А утехе ниоткуда, у то сумње нема
 Осим можда у сазнању да пред тобом цео један дан
 и цела ноћ
 Простиру се, без икакве обавезе или међе.
 Неко ко ће потом отићи, тај са собом носи младост
 Неизрециво младу, и управо то је нечовечно,
 Јер трага не оставља, то јест оставља само један
 Увек исти, у сваком годишњем добу
 Дечак који први пут љуби
 Није ништа друго до заметак света.
 Свет је оно што с њиме стиже, помаља се и нестаје,
 Као обличје што се мења. Све друго остаје исто,
 А усамљеност
 Те све више обузима док читаво мноштво
 Чека на свој ред: јер што их је више, више њих и нестаје
 Одлазак је бекство – а оно што следи надвија се над
 оним што јесте
 Као време, као жртва коју мораш поднети под теретом смрти
 Са старешћу, међутим, мало-помало стиже те умор
 Нарочито у оним тренуцима кад други завршавају вечеру
 А за тебе се ништа променило није, тада ти мало треба да заурлаш или заплачеш
 То би било погубно да није само у питању умор,

И можда помало глад. Погубно, јер би значило
 Да чежњу за осамом више не можеш да задовољиш
 И шта ти онда преостаје ако је оно што се осамом и не сматра
 Заправо истинска осама, она коју не можеш да прихватиш
 Нема те вечере или ручка, нити било каквог задовољства на свету
 Који су вредни бескрајног тумарања сиромашким улицама,
 У којима ваља бити злосрећан и снажан, припадник псећег чопора

ФИЛМ

Пазолини излази на сцену, носи књиге у рукама, ролну од филмске траке под мишком, свеске, ногом лагано гура фудбалску лопту. Око врата му је шал Роме, на глави шешир. Књиге и ролну спушта на под на среди-ни сцене, одмах поред лопте, шал ставља на камеру, скида шешир, а онда седе у редитељску фотељу, као на почетку...

ПАЗОЛИНИ: Рез.

Светла се гасе.

КРАЈ



МИЛОШ ЛАТИНОВИЋ

Милош Латинић је рођен 23. септембра 1963. године у Кикинди.

Основну и средњу школу завршио је у Кикинди, а Факултет политичких наука у Београду, где је одбранио мастер рад на тему: *Стеријино позорје и позоришни живот Србије*.

Радио је као новинар у листу „Комуна“ и на Радио Кикинди, а сарађивао је са редакцијама више дневних листова и часописа у Србији, међу којима су „Дневник“ (Нови Сад), „Борба“ (Београд), „Национална географија“ и други. Неколико година уређивао је књижевну рубрику „Рукописи“, листа српске дијаспоре „Кишобран“, који излази у Ванкуверу – Канада.

За новинску репортажу *Усред поља око мора*, објављену у магазину „Недељни дневник“, 1999. године добио је гран-при фестивала „Интерфер“ у Сомбору.

У периоду од 1999. до 2001. године обављао је дужност директора Народне библиотеке „Јован Поповић“ у Кикинди, а од 2003. до 2008. био је директор Народнoг

позоришта у Кикинди.

Аутор је шест збирки прича, девет романа, две књиге есеја, две монографије и десетак драмских текстова (пет је објављено у позоришној и књижевној периодици) од којих су *Панонски карусел* и *Црњански или Payador* изведени у НП Кикинда, *Крв црвеног петла* у НП Ниш, *Усуд по Григорију* НП Приштина и *Филм који нисам снимила* у продукцији фестивала Форт Форно у Балама (Хрватска).

Објавио је више од сто књижевних прилога у периодици, недељним и дневним листовима.

Роман *Шекспиров клијент* (Стилос, Нови Сад) био је 2002. године у ужем избору за НИН-ову награду.

Књига *Приче ветрова*, после два издања у Србији (*Чигоја штампа*, Београд и *Прометеј*, Нови Сад), преведена је на румунски и немачки језик, а *Сто дана кише* на бугарски језик (*Персеј*, Софија). Романи *Шекспиров клијент*, *Четири лудила* и *Етапе ноћи* преведени су на руски језик (*Скифија*, Санкт Петербург), македонски и румунски језик, док је *Шекспиров клијент* преведен и на македонски језик (*Букви букс*, Скопље). Такође, бројни прозни текстови су му преведени на енглески, мађарски, словеначки, словачки, руски и македонски језик.

Жири Друштва књижевника Војводине прогласио је роман *Целат у рају* (Стилос, Нови Сад) за најбољу књигу 2008. године, док је за поетско-прозну збирку *Звезде и острва* (*Геопоетика*, Београд) добио награду „Стеван Пешић“ 2012. године.

За роман *Сто дана кише* (*Вулкан издаваштво*, Београд) награђен је престижним признањем „Златни сунцокрет“ (Награда Витал) 2014. године.

Роман *Етапе ноћи* (*Вулкан издаваштво*, Београд) добио је награду „Лаза Костић“, новосадског Салона књиге (2020) и „Кочићево перо“ (2022).

За поезију је награђен првом наградом на фестивалу „Пролеће“ у Софији у Бугарској.

Есеј о глумцу *Између змаја и његовог гнева* награђен је првом наградом – *Златно перо* на конкурс у Пожаревцу.

Главни уредник је позоришног часописа *Сцена*, који издаје *Стеријино позорје* у Новом Саду.

Тренутно је директор БИТЕФ театра.

Ожењен је и има двоје деце.

Жељко Хубач

УМЕТНОСТ И СТВАРНОСТ, ДВА ЛИЦА ЈЕДНОГ ЖИВОТА?

Анализа драме Случај Пазолини Милоша Латиновића

Милош Латиновић је написао драмски текст који особеном поетиком, али и формом, суштински превасходно кореспондира са у литератури познатим светом идеја Пјера Паола Пазолинија, важног италијанског ствараоца, филмског редитеља, писца, сценаристе, драматурга, лингвисте, глумца, сликара, али и политичара и новинара, који је уметнички потенцијал у пуном сјају приказао кроз своја најмаркантнија дела, по којима је потврђен у историји уметности – филмовима.

За разумевање ове драме важно је да, у кратким цртама, апострофирамо неке детаље из Пазолинијевог необичног живота, али и да укажемо на основне поступате његовог иначе изузетно комплексног филмског језика. Одрастање у породици која је припадала средњој класи обележило му је неколико маркантних догађаја: његов отац Карло Алберто постао је друштвено препознатљив као млади поручник који је спречио атентат на Мусолинија 1926. године, али убрзо потом, због коцкарских дугова, бива ухапшен, што утиче на потоње честе Пазолинијеве селидбе у младости. Прве уметничке дамаре он развија у школи, у фашистичкој Италији, обележен ауторитетом оца од којег се пре Пјера отргнуо његов млађи брат Гвидалберто, који је, као левичар, страдао у обрачуна супротстављених партизанских покрета, у сумрак фашистичког поретка. Трагична, а у идеолошком смислу бизарна братвољева смрт, Пазолинија је везала за мајку, према којој се понашао као заштитник, али је и та веза прекинута онда када је јавно обзнањено да је хомосексуалац, због чега је избачен из Комунистичке партије. Левичарске идеје је заступао читав живот, оштро се супротстављајући буржоаској олигархији на власти, која га је перманентно прогањала злоупотребљавајући у јавности његово сексуално опредељење, али није био миљеник ни левичарских политичара, јер је критиковао поредак успостављен у тада социјалистичкој Источној Европи. Дакле, и у емотивном и у политичком смислу Пазолини је био у својеврсном лимбу, што се одразило и на његово стваралаштво, посебно филмско, које је било, као и код већине његових савременика, изразито друштвено ангажовано. Он је, попут неореалиста, сматрао да уметност, као слика живота, мора да испоставља захтеве за безусловну правду и буде критика буржоаског друштва, али његов филмски

Жељко Хубач
Народно позориште
у Београду
zhubac@gmail.com

Приказ драме
Примљено: 7. 12. 2025.
Прихваћено: 14. 12. 2025.

језик се супротстављао неореалистичком документаризму. Бежао је од филмских студија са веристичком сценографијом и дугих кадрова који прате ритам стварности, правио је филмове у којима су доминирали кратки кадрови где су се глумци, у артифицијелном ритму, обрађали директно у камеру. На тај начин је исказивао свој став да филмска уметност мора бити „експлозија љубави према реалности“, са сасвим јасним ауторским печатом. Одрастање обележено породичним траумама из доба фашизма, али и траумама друштвеног раслојавања у постфашистичком добу, траумама сопствених искустава сукоба политичког идеализма и праксе, Пазолини је са великим успехом преносио на филм, а филмске приче које је креирао (али и књижевност коју је писао) значајно су утицале на његов живот, па и на трагичну смрт.

Латиновић своју драму „Случај Пазолини“ започиње сценом снимања филма, у којој редитељ са особеном пажњом ради на изразу глумца у крупном плану, чиме нам, с једне стране, јасно ставља до знања да назив драме означава много шири тематски оквир од пуког праћења случаја Пазолинијевог контроверзног убиства. С друге стране, читајући првих неколико сцена, у којима писац комада у врло сажетој форми преплиће истрагу убиства и сведочења о Пазолинијевом животу, уметничким, етичким и посебно политичким начелима, читаоцу се може учинити да Латиновић на плану форме користи фрагментарну драматургију, али убрзо схватамо да постоје значајна одступања од таквог драматуршког система и указује нам се, што је прилично смело, али и значајно пишево достигнуће, да у ствари читамо драмски текст у чију се структуру инкорпорира Пазолинијев филмски језик. Тиме овај драмски текст постаје, барем на плану форме, невакидашње и узбудљиво читалачко искуство које, сигуран сам, неће оставити ниједног редитеља равнодушним као изазов.

Ова драма, на тематском плану, све време покушава да прикаже у којој мери је Пазолинијева снажно ангажована и уметнички релевантна уметност утицала на његову прерану смрт. Бројни ликови, за које писац јасно сугерише да их могу играти свега два

пара глумаца, у овој драми нису психолошки мотивисани карактери већ својеврсни тумачи поменутог света идеја главног јунака, који нам безмало хорски објашњавају како се догодило то да случај убиства Пазолинија не добије свој епилог. Дакле, у овој драми је основни драмски сукоб намерно пренесен из света сукоба карактера у свет сукоба идеја и у том перманентно прецизно дозираном „окршају“ је садржан сценски потенцијал комада.

Посебно занимљива интервенција писца јесте његов покушај да, из сопственог тумачења обимног документарног материјала, али и евидентног познавања Пазолинијевог уметничког опуса, чиме се вешто користио у писању драме, понуди решење случаја убиства протагонисте комада. Наиме, знано је да је за тај злочин осуђен Пино Пезоли, седамнаестогодишњи сексуални радник из Рима, који је у позним годинама, након одслужене казне за убиство које је признао на суђењу, негирао да га је извршио. Кад је случај после више од 35 година поново отворен, сазнало се да су на самом месту убиства пронађени трагови ДНК најмање пет људи, те да је Пезоли на почетку истраге тврдио да су Пазолинија убили хулигани који су јужњачким акцентом оптуживали убијеног да је комунистичка издајица. Да је у питању политичко убиство, а не свађа мушке проститутке и корисника његових услуга, што је био мејнстрим у контролисаној медијској јавности, сугерише нам и нестанак дела рукописа романа „Петролеј“ у којем је Пазолини намеравао да разобличи велику криминално-корупционашку хоботницу која је разједала италијанско друштво, као и изузетно агресивна реакција деснице, посебно оне профашистичке, на Пазолинијев филм „Сало или сто двадесет дана Содоме“ из 1975. године, који је био изузетно критичан према марионетској фашистичкој творевини насталој на тлу Италије у периоду од 1943. до 1945. Но без обзира на све непосредне и посредне доказе, случај Пазолини, који је поново отворен 2010, закључен је неколико година касније на исти начин – нису откривени стварни мотиви убиства. Како се у то уклапа Пазолинијева реченица, коју Милош Латиновић користи у драми на

маркантном месту, када се говори о демонстрацијама из 1968. године, да „само крвопролиће може да спасе свет од његових буржоаских снова“, закључите сами. Што се писца драме тиче, он је случај убиства Пазолинија „закључио“ у истом духу у којем је и стварао драму. Наиме, у његовој верзији Пезоли је, као ситни и већ осуђивани криминалац, послужио само као мамац и на превару је одвео Пазолинија на пуну плажу где су га у кишној ноћи, унаказивши га, убили десничарски екстремисти које је организовала нека

парадржавна структура коју данас називамо „дубока држава“. Сигуран сам да је Милош Латиновић творећи такав крај драме имао у виду и то да је Пино Пезоли необично сличан шеснаестогодишњем Етору, сину бивше проститутке која у Пазолинијевом филму „Мама Рома“ покушава да започне нови живот, и који завршава у затвору због крађе. А да ли је имао у виду да позориште постоји и због тога да би подражавало стварност у којој настаје, о томе нећемо експлицитно судити у овој анализи.

Ксенија Радуловић

КОНТИНУИТЕТ СА СРЕЋНИМ РАСПЛЕТОМ

*Говор на обележавању 75 година од оснивања
Музеја позоришне уметности Србије*

Драге колеге и колегинице, сарадници, поштована публико,
госпођо Буројевић,

Ако постоји један појам који у причи о Музеју позоришне уметности Србије обједињује читав прошли 20. век и досадашњу четвртину нашег 21. века, једна нит која се протеже више од сто година и која је уграђена у повест ове установе – то би био појам континуитета. И то – континуитета који има срећан расплет.

Наиме, још је на самом почетку 20. века Бранислав Нушић, тада вршилац дужности управника Народног позоришта у Београду, имао идеју о оснивању позоришног музеја. Ова иницијатива продужила се и на период између два рата, када је управа овог позоришта донела и уредбу о оснивању позоришног музеја, али се у пракси још нису били стекли услови за њено остваривање.

Након Другог светског рата два снажна импулса – један унутрашњи и други спољашњи – допринела су коначно отварању и почетку рада ове установе. Први, на унутрашњем плану, била је изложба организована 1949, поводом 80-годишњице од отварања зграде Народног позоришта у Београду. Већ током њене припреме актуелизована је идеја да се оснује позоришни музеј, а пред њено отварање, београдска дневна штампа саопштила је да ће изложба бити основ за ФОРМИРАЊЕ оснивање ове установе.

Истовремено је на међународном плану сазревала свест о потреби за новим начином чувања позоришне грађе. Треба подсетити да први позоришни музеји

настају током првих деценија 20. века, и углавном израстају из приватних колекција, као и посебних сегмената националних музеја или библиотека општег типа. У годинама након Другог светског рата интензивира се и посебно актуелизује тема формирања специјализованих уметничких музеја у области позоришта. Поред тога, 1954. године у Паризу је основан СИБМАС – што је скраћеница за међународно удружење позоришних библиотека, архива, музеја и документационих центара у области позоришне уметности, за организацију која обједињује све позоришне колекције и сродне платформе у јединствену мрежу.

Најзад, на данашњи дан пре 75 година – донета је одлука о оснивању Музеја позоришне уметности Народне Републике Србије. И он је, после Другог светског рата, као специјализовани музеј за област позоришне уметности, био међу првим оваквим установама основаним у Европи, а убрзо по оснивању СИБМАС-а постао је и члан ове светске асоцијације.

Прва директорка Музеја била је Милена Јовановић Николић, а потом су на месту директора били Петар Волк, Синиша Јанић, Драгован Јовановић, Зоран Филиповић, Миодраг Ђукић, Ксенија Радуловић, Момчило Ковачевић и сада Весна Буројевић, док су вршиоци директора у појединим периодима били Олга Милановић и Зоран Т. Јовановић.

Од самог почетка Музеј је деловао на два шире постављена и истовремено комплементарна плана: унутрашњем музеолошком и оном другом, окренутом ка споља, заснованом на репрезентацији грађе. То је подразумевало, најпре, прикупљање класичних музеалија и документације о позоришном животу како на историјском, тако и на савременом плану – ова комплементарност „дијахронијског“ и „синхронијског“ приступа вредност је коју треба посебно нагласити, па концептирање музејских збирки према високим стандардима музеологије, као и методолошки утемељено проучавање материјала. А паралелно с тим, Музеј је излагао грађу путем изложби и других облика презентације, чинећи је тиме видљивом и доступном јавности.

Тешко је у овој прилици набројати десетине стручњака чија су имена и професионална постиг-

нућа уткана у историју ове установе и наше културе: пре свега сами кустоси, као темељ музеолошке професије, а уз њих уредници програма или издавачке делатности. Међутим, све то не би било могуће без драгоценог доприноса архивара, као и техничара и свих других запослених у општим или сродним службама. У историју Музеја уткани су посвећеност, знање, труд и љубав. Мало где можете да видите такву преданост и доживљај установе као сопствене куће или сопственог дома, као што је то овде случај. Можда је један од разлога за то тај што је овај музеј – и то само у квантитативном погледу, само по броју квадрата овог објекта у којем се налазимо и по броју запослених – релативно мала установа, у каквој може да се створи специфичан доживљај општег као сопственог, важног, личног, а не само посла који формално треба обавити. А свакако томе осећању доприноси и особен простор овог здања – некада куће Божића.

У овом малом и несвакидашњем простору, уз сразмерно мали колектив који се временом природно мењао и подмлађивао, те уз ограничени круг спољних сарадника – реконструисана је и исписивана историја нашег позоришта, у музеолошком и научноистраживачком смислу. О томе сведочи преко 250 изложби, које су имале 400 гостовања у земљи и иностранству, али и изложбе које су овде стизале из других крајева, потом богата издавачка делатност која обухвата каталоге изложби, капитални пројекат Историје српског позоришта Боривоја Стојковића, едисије као што је „Драмска баштина“, часопис Театрон, бројна појединачна/монографска издања о најважнијим личностима или феноменима наше позоришне културе, те непрегледан број програма попут промоција, трибина, семинара, симпозијума, концерата, радионица... Од почетка овог века започет је (у том тренутку) и пионирски пројекат дигиталне базе и, наравно, настављено развијање делатности и инфраструктуре на различитим плановима. До сада Музеј је добио око 50 признања, награда, захвалница за свој рад. Све ово време делатност Музеја континуирано је присутна и у јавности, па се, тако, библиографија чланака о пројектима установе мери хиљадама.

То су бројеви, и они су чињеница. Међутим, од



свих наведених бројева, неупоредиво је значајније стварање и одржавање сада већ озбиљне и дуге традиције од 75 година преданог музеолошког рада, и то у оном сегменту који је позоришној професији неопходан, а с обзиром на њену пролазну природу.

Да останемо у духу те професије: то је као у најбољим Шекспировим хроникама – и када преузимамо грађу из прошлости, чинимо то са пуном свешћу о садашњем тренутку, али и с једном уграђеном пројек-

цијом за будућност. Поносни на 75 досадашњих година Музеја, настављамо даље.

Честитам јубилеј свима који су допринели раду ове установе. И захваљујем публици која прати њену делатност.

И најзад, захваљујем Музеју и директорки Весни Буројевић на могућности да се вечерас обратим с овог места – то је за мене привилегија, у кући којој део мене заувек припада.

Драган Стевовић

ПОД СВОДОВИМА ПОЗОРИШНОГ СЕЋАЊА

Изложба Музеј позоришне
уметности Србије –
75 година

Поводом обележавања седам и по деценија постојања, Музеј позоришне уметности Србије је приредио изложбу, чији су аутори музејски саветници Мирјана Одавић и Јелица Стевановић. Поставку чини избор репрезентативних предмета из свих збирки Музеја – од рукописа, плаката, фотографија и костима, до сценографских скица, макета, биста и личних предмета значајних уметника. Овај јубилеј представља круну дугогодишњег рада и остварење визије која вуче корене из идеје Бранислава Нушића из 1901. године. Тада је, током свог кратког управљања Народним позориштем у Београду, Нушић предложио оснивање позоришног музеја и у ту сврху наручио неколико портрета знаменитих уметника, као темељ будуће институције која ће постати реалност тек пола века касније. До званичног оснивања Музеја позоришне уметности Србије долази 1950. године, а у септембру 1952. Музеј се усељава у Божићеву кућу на адреси Господар Јевремова 19, где и данас делује. Наредних деценија музејска грађа се непрестано увећава, а Музеј је израстао у централну институцију за проучавање, заштиту и презентацију српске позоришне баштине.

Визуелни концепт изложбе, чији дизајн потписује Јован Тарбук, ослања се на мотив лука, архитектонски симбол који краси улаз у зграду Музеја. Тај елемент постаје носећи визуелни и просторни знак поставке: свака целина изложбе представљена је „под једним луком“, као својеврсна капија у једно доба или област позоришне уметности. Испод тих „сводова“ смештени су експонати који приповедају о историји и развоју српског театра, али и о Музеју као чувару његове баштине. Лук је у овом контексту третиран као симбол памћења, пролаза и континуитета – као знак који повезује различите временске слојеве позоришне историје. Просторна организација изложбе осмишљена је тако да посетиоцу омогућава да пратећи „сводове“ доживи историју српског театра. Овај архитектонско-сценографски приступ поставци претвара невелики простор музеја у сцену, где се историја позоришта не само приказује већ и изводи. Док позориште постоји само у тренутку извођења, музеј својим деловањем продужава тај тренутак у трајно сећање. Тако изложба тематизује однос између сценске и музејске уметности, између живе и архивираних културе.

Изложбом су обухваћене све збирке Музеја: плакати, програми, фотографије, ликовни и меморијални предмети, архивска документа и рукописи, аудио и видео

Драган Стевовић
Народно позориште
у Београду
gagistevovic@gmail.com

Приказ изложбе
Примљено: 1. 12. 2025.
Прихваћено: 8. 12. 2025.



записи, библиотека и хемеротека, а представљене су и две значајне делатности – изложбена и издавачка.

Први део поставке пред гледаоца доноси најраније трагове српске позоришне културе, од Театра на Ђумруку (1841) и Српског народног позоришта у Новом Саду, до оснивања Народног позоришта у Београду. Историјски документи, као што су уговори о ангажману глумаца, плакати из XIX века, спискови приложника за изградњу позоришта и прве позоришне публикације, сведоче о институционализацији позоришне уметности у Србији.

Посебну целину чини део посвећен ратним позориштима и логорским трупам, где се могу видети фотографије, плакати и реквизити који су у најтежим историјским околностима одржавали сценску уметност као облик духовног отпора.

Следећи сегмент представља уметничко стваралаштво сценографа и костимографа, међу којима се издвајају радови Милице Бабић, Мире Глишић, Божане Јовановић, Љиљане Драговић, Јована Бијелића,

Миомира Денића, Душана Ристића, Владимира Ждринског... Изложене скице један су од најатрактивнијих делова музејских збирки, сведоче о споју ликовне уметности и сценске архитектуре.

Ликовну и уметничку збирку репрезентују портрети и бисте значајних личности српског театра: Јоакима Вујића, Бранислава Нушића, Веле Нигринове, Добрице Милутиновића, Миливоја Живановића, Аните Мезетове, Соје Јовановић, Зорана Радмиловића и других. Њихове ликовне овековечили су, између осталих, неки од водећих сликара и вајара тога доба као што су Јован Бијелић, Милица Бешевић, Мило Милуновић, Сретен Стојановић, Душан Јовановић Ђукин, Александар Зарин... На овај начин су ликовна дела постала својеврсни чувари сценског наслеђа.

У витринама се налазе и лични предмети уметника, позоришне улазнице, двогледи, медаље, прстенови, делови реквизите и костима, сведочанства о животу „иза сцене“. Посебна ексклузива су печатњак Јоакима Вујића, сада први пут пред очима јавности, и

оригинални прстен који је својевремено уручен Добрици Милутиновићу, са намером да постане прелазно признање највећем од највећих по одлуци самог лауреата (Музеј позоришне уметности Србије и Удружење драмских уметника Србије установили су 1980. награду „Добричин прстен” као највише признање за животно дело у области глуме). Поставка обухвата и разне поклоне које су уметници својевремено добијали од других уметника, институција или грађана, а данас се налазе у збиркама Музеја.

Још једна занимљивост су макете првог здања Народнoг позоришта у Београду, прве зграде Српског народног позоришта у Новом Саду, познатије као Позориште Дунђерског, које је страдало у пожару, као и макета Ђумрукане – зграде царинарнице у којој је деловало прво позориште у Београду (1841/42).

Завршни део изложбе посвећен је историји саме институције. Овде су представљени документи, фотографије, плакати и каталози изложби и других догађаја приређиваних у Музеју, репрезентативни издавачки подухвати, те награде и признања, а сви сведоче о седам и по деценија континуираног рада. Међу изложеним признањима која је Музеј добио издвајају се статуета „Јоаким Вујић” (1995), диплома Стеријиног позорја (2003), као и плакета Народнoг позоришта у Београду (2024). Ови предмети материјализују друштвено признање које је Музеј стекао

као институција од националног значаја.

Као посредник између пролазности сценског догађаја и трајности историјског документа, Музеј у овом пројекту постаје својеврсна сцена на којој се одиграва дијалог прошлости и садашњости, материјалног и ефемерног, архивског и изведеног. На тај начин, поставка превазилази документарни приступ и постаје интерпретативна реконструкција позоришне прошлости, али и рефлексја о улози овог музеја у очувању културног идентитета. Изложба тиме поставља питање како музеј интерпретира нематеријално наслеђе – у овом случају, извођачку уметност – и како га преводи у материјалне форме које се могу представити јавности.

Изложба поводом 75 година Музеја позоришне уметности Србије осликава дуготрајни процес сакупљања, чувања и интерпретације сценске баштине. Она својим концептом, визуелном композицијом и избором експоната приказује начин на који позоришна уметност постаје музејска грађа и како се између документа, експоната и сцене гради нови простор колективног сећања. Поставка успешно представља хронологију српског театра и историју једне институције која већ седам и по деценија чува, проучава и излаже своје благо – успостављајући живу везу између прошлости, садашњости и будућности позоришне уметности у Србији.

Ксенија Радуловић

ЈЕДНО МОГУЋЕ ЧИТАЊЕ МОНОГРАФИЈЕ О ПОЗОРИШНОМ МУЗЕЈУ

Ксенија Шукуљевић Марковић, Александра Милошевић,
Музеј позоришне уметности Србије – 75 година, МПУС, Београд 2025

Монографија *Музеј позоришне уметности Србије – 75 година* настала је поводом респектабилног јубилеја поменуте установе (1950–2025), првог специјализованог музеја у области позоришне уметности у Југославији, потом и матичне музејске установе такве врсте у Србији. У питању је издање које се надовезује на материјал монографије објављене поводом првог великог јубилеја Музеја, обележеног 50 година од оснивања, што се у потпуности поклапа с делатношћу установе током 20. века: овај период, наиме, обухвата целокупну другу половину прошлог века, од оснивања установе 1950. до 2000. године. Стога је и прва опсежнија монографија о раду Музеја – *50 година Музеја позоришне уметности Србије* објављена 2000, а њена ауторка је Ксенија Шукуљевић Марковић (МПУС).

Наредних 25 година рада установе припадају 21. веку, а тај период од 2001. до 2025. године истражила је и текстуално уобличила ауторка Александра Милошевић, дугогодишња кустоскиња установе, сада у звању музејске саветнице. Резултат ове синтезе јесте коауторско издање (Ксенија Шукуљевић Марковић и Александра Милошевић) *Музеј позоришне уметности Србије – 75 година* које обухвата досадашњу целокупну делатност ове значајне институције.

Пред, хронолошки посматрано, другом (ко)аутором Александром Милошевић стајао је изазов који није у потпуности захвалан или лак: рукопис о нових 25 година установе требало је прилагодити већ постављеној структури, основном приступу, али делимично и стилским и другим одликама хронолошки прве ауторке. Александра Милошевић савладала је тај изазов надовезујући се на пре-

Ксенија Радуловић
Факултет драмских уметности,
Београд
ksenija.radulovic@fdu.bg.ac.rs

Приказ књиге
Примљено: 1. 12. 2025.
Прихваћено: 14. 12. 2025.

тходни текст без „оштрих“ или механичких прелаза, и то тако што га није искључиво надопуњавала него у неопходној мери и реартикулисала – економично сажимајући или сублимирајући изводе из делова рукописа претходнице, уз очекивано додавање нових димензија те тако креирање новог, заокруженог ауторског приступа.

У погледу структуре, монографија од 320 страна прегледно је конципирана. Она садржи два предговора која су писали, најпре некадашњи директор Миодраг Ђукић (део који се односи на првих 50 година), па потом актуелна директорка установе Весна Буројевић (део који се односи на последњих 25 година), уводне текстове обе ауторке, затим поглавља о простору музеја, унутрашњој организацији музеја, музејском кадру, изложбеној делатности, издавачкој делатности, музејским вечерима, едукативној делатности, сарадњи са сродним и другим установама, дигиталним комуникацијама, признањима које је установа стекла током више деценија рада и закључно разматрање. Издање је употпуњено и обимним, целовитим и детаљним прилозима: попис изложби МПУС (приредила Биљана Остојић), хронолошка библиографија издања МПУС (Мирослав Антић), музејски програми (К. Шукуљевић Марковић, Катарина Поповић, Владимир Јовановић), награде и признања, библиографија чланака о музеју и списак запослених у музеју. У вези с последњим, поред свих осталих појединости које су мање познате широј културној јавности, један од првих кустоса Музеја био је књижевник Ђорђе Лебовић – а највећи број кустоса у једном тренутку био је шест (2002).

С обзиром на сада већ дугу традицију Музеја, а самим тим и обиље грађе и најразличитијих података о раду установе током више од седам деценија, ниједан приказ овакве монографије не може да претендује на свеобухватни или целовити приступ. Немогуће је, наиме, макар и само побројати или поменути све иоле релевантне информације о богатој и динамичној активности Музеја од оснивања до данас. Такав „поухват“, међутим, не само што не био би могућ него се поставља питање колико би био упутан или неопходан. Уосталом, систематизоване и класификоване

информације о деловању установе управо су један од важних аспеката ове књиге и представљају, већ саме по себи, драгоцен прилог за историјску, музеолошку, театролошку грађу и даља истраживања у овим доменима.

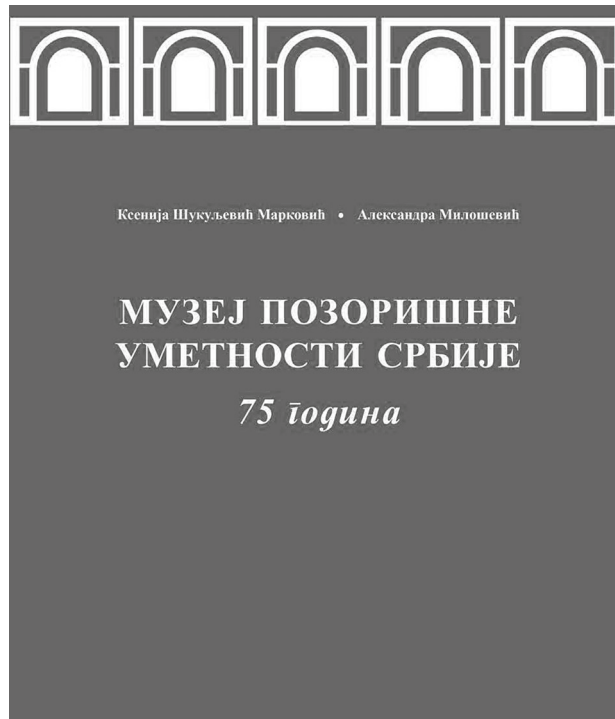
Зато се, наместо хронолошких представљања појединачних поглавља, опредељујемо за нешто другачији приступ, за покушај да укажемо на нека од могућих читања самог текста, уз напомену да у виду имамо општу перспективу, али и поједине сасвим „искошене“, партикуларне перспективе. То је могуће упркос подразумеваном концепту ове врсте издања, који уобичајено следи хронологију, зависан је од фактографије, упућен је на логички редослед излагања грађе и заснован на јубилејском поводу.

Другачије речено, ова монографија се, упркос изворном и задатом жанру којем припада, може читати на неколико различитих, некад и сасвим неочекиваних, нивоа. Посматрано на ширем плану она садржи елементе културне историје наше средине, док јој се у ужем смислу може приступити и као својеврсној историји музеологије у домену специјализованог музеја – оног посвећеног позоришној уметности. Овај угао посебно је занимљив ако у виду имамо да се развој музеологије као области, у новије доба мање или више поклапа са досадашњим периодом деловања овог музеја (музеологија се наглашено развија од друге половине прошлог века). С обзиром, даље, на основну уметничку/позоришну оријентацију установе, издање се посредно може читати и као један аспект историје позоришта у Србији јер је делатност установе заснована подједнако на историјском и приступу који се односи на савремену театарску продукцију, а укрштањем та два угла добијени су и најбољи, најпотпунији резултати.

Иако може наизглед да делује неочекивано, монографија поводом 75 година рада Музеја позоришне уметности Србије пружа увиде и у области попут историје града, историје архитектуре и урбанизма. Она садржи повест о историјату куће трговца Божића из прве половине 19. века, здању у које је установа смештена и које је временом – упркос просторним и техничким ограничењима – постало њен препозна-

тљиви симбол. Најзад, и прилози од значаја за нашу општу историју, као и културну политику вођену у претходним епохама нашли су оправдано место у овом издању. Као један од многих примера за такав увид, наводимо податак да је у међуратном периоду београдска општина овај објект уступила прво вајару Томи Росандићу и његовој супрузи, уметничкој фотографкињи Мари Росандић, па потом и другим уметницима на коришћење као стамбено-радни простор (најзад, из податка о професионалној оријентацији Маре Росандић увиђамо да је у Србији двадесетих година прошлог века било жена које су се бавиле уметничком фотографијом). Од тог периода па све до усељења позоришног музеја 1951, Божићево здање било је познато као „кућа уметника“ или сликарска кућа. Међутим, занимљива повест овог здања упућује нас и на још једно у низу могућих читања – историју вишедеценијских покушаја установе да се питање њених просторних капацитета реши на одговарајући и трајан начин.

Поред тога, ово издање посматрамо и са становишта прилога за проучавање културне политике послератног, социјалистичког периода. Не само што је 1950. оснивањем МПУС финализована једна идеја која датира с почетка 20. века – када је Бранислав Нушић говорио о потреби за отварањем позоришног музеја – него је и прва и дугогодишња директорка установе била Милена Јовановић Николић, по образовању професорка књижевности. Овај податак упућује и на искорак у погледу еманципације нашег друштва, увођење жена у управљачке структуре, док, на другој страни, „објашњава“ и тадашњи модел културне политике: реч је о епоси у којој је дипломирани филолог у стручном и професионалном погледу био профил најближи оновременом разумевању „појма позоришта“ (или, конкретније, најкомпетентнији за управљање установом каква је позоришни музеј), а имајући у виду да до тада у нашој средини још није било високе едукације у области театарске уметности (Академија за позоришну уметност тек је била основана). Наравно, дух времена и убрзане промене до којих је дошло у нашем веку садржани су у „дописаним“ деловима монографије, у рукопису који се од-



носи на прву четвртину овог столећа. Најпосле, ако у обзир узмемо све наведене па и друге могуће аспекте овог издања, издваја се и утисак да се оно може читати као један донекле „литераризовани“, готово прозни наратив о установи кроз време.

Најзад, сматрамо да је посебно значајно истаћи да увид у целину материјала, дакле овако презентовану синтезу досадашњих активности МПУС, доводи у питање оно „романтизовано“ сагледавање нашег позоришног музеја као установе која је сентиментално загледана у прошлост, тихо и дискретно смештена у препознатљиво „старинско“ здање у срцу Дорћола. Садржина монографије *Музеј позоришне уметности Србије – 75 година* указује на потребу за отклоном од таквог, конвенционалног и симплификованог приступа, заправо једне „популарне“ и делом укорењене предрасуде: читалац овог издања, наиме, открива да је Музеј све време свог деловања на непосредан или посредан начин пратио како савремене технолошке

тенденције, тако и дух времена у ширем смислу.

Примера ради, крајем седамдесетих година Музеј формира одсек видео-записа, што је било у потпуности у складу са тадашњом експанзијом телевизијског медија и видео-касета; природно, формати су се од тада мењали, такође у духу захтева новог времена (ВХС, ДВД итд.). Већ од почетка 21. века установа се окренула процесу дигитализације, што је подразумевало креирање дигиталне базе података, као и дигиталних колекција, па потом и прве онлајн-изложбе, успостављање модела комуникације с публиком путем друштвених мрежа и тако даље. Поред свега наведеног, у „налоге“ духа времена спада и податак да је служба Прес-клипинга престала с радом 2015, па се од тада збирка хемеротеке попуњава у дигиталном формату. Укратко, праћење савремених друштвених и технолошких токова, као и прилагођавање новим околностима уграђени су у активност Музеја позоришне уметности Србије током читавог његовог постојања: подсетимо се овде да је и сама нулта тачка Музеја, његово оснивање 1950, имала природу пионирског геста, посебно у нашим локалним околностима.

На сродном трагу, млађи читалац ће захваљујући овом издању сазнати да је историја Музеја неодојива и од развоја савремених графичких и визуелних комуникација у нас: наиме, од 1974. до краја осамдесетих година издања ове установе дизајнерски су опремали Слободан Машић и Савета Машић, пионери модерног дизајна у нашој средини, а тада је постављен и чувени квадратни облик часописа Театрон.

Не само наведени него и други примери о којима сведочи монографија реализована поводом 75 година МПУС, верујемо да оправдавају становиште по којем се позоришни музеј не може идентификовати с „носталгичним погледом у прошлост“ нити се његова делатност у таквом духу може исцрпљивати. Ма колико да је сам објект музеја на један релативно тих и дискретан начин смештен у оно „старинско“ здање на Дорћолу, улога и значај ове уникатне установе на културној мапи Србије од огромног је значаја, а она сама по себи увек окренута захтевима савременог тренутка. Уосталом, то и јесте сублимирана садржина монографије *Музеј позоришне уметности Србије – 75 година* или бар једно од могућих читања овог вишеструко драгоценог издања.

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Горан Максимовић

ИЗБОР ИЗ ДРАМСКОГ ДЈЕЛА МИЛАНА САВИЋА

Пред XVII колом Драмске баштине

Драмска баштина, коло 17, књиге I–V, (књига I/ Милан Савић, Проводације, шаљива игра у пет чинова; књига II/ Милан Савић, На леп начин, шаљива игра у три чина; књига III/ Милан Савић, Цар провадација, шаљива игра у четири чина; књига IV/ Милан Савић, Једночинке (Игра ватром, На станици); књига V/ Милан Савић, Ксеније и Ксенија, комедија у пет чинова); приредио, коментаре и студије израдио Александар Пејчић, Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2025

У XVII колу реномиране едиције Музеја позоришне уметности Србије „Драмска баштина“, приређивач др Александар Пејчић, научни саветник Института за књижевност и уметност у Београду, припремио је за штампу пет томова и шест драмских текстова Милана Савића (1845–1930). Ради се о сљедећим дјелима: књига I/ *Проводације*, шаљива игра у пет чинова; књига II/ *На леп начин*, шаљива игра у три чина; књига III/ *Цар провадација*, шаљива игра у четири чина; књига IV/ *Једночинке (Игра ватром, На станици)*; књига V/ *Ксеније и Ксенија*, комедија у пет чинова.

Наглашавамо да је у овом колу утврђен нови формат издања и научно су дефинитивно утврђена и прецизна начела приређивања. Познато је да је до сада едиција „Драмска баштина“ излазила у џепном формату (10,5 x 14,5), који се показао неприкладан због сувише ситног слога и значајно је отежавао читање објављених дјела. Када је од прошлог, XVI кола, едиција заслужено добила стални научни об-

Горан Максимовић
Филозофски факултет,
Универзитет у Нишу
goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs

Приказ књиге
Примљено: 3. 11. 2025.
Прихваћено: 10. 11. 2025.

лик са дефинисаним текстолошким критеријумима и разноврсним и опширним критичким апаратом, тада је препозната и реална потреба да се она читаоцима понуди у класичном формату (12,5 x 20,5), који ће бити неупоредиво функционалнији за читање. При томе наглашавамо да су задржане све раније одлике едичије, на плану дизајна корица, концепта унутрашњег графичког уређења и сл. Приређивач Александар Пејчић све уврштене драмске текстове Милана Савића распоредио је према хронолошком критеријуму заснованом на времену премијерних извођења, а приредио их је за штампу на основу њихових првих публикација: *Проводације* (1884), *На леп начин* (1889), *Цар проводација* (1900), *Једночинке (Игра ватром, На станици)* (1904), *Ксеније и Ксенија* (1910).

Милан Савић је у своје доба био веома запажен и утицајан књижевник, као и један од активних креатора културног живота не само међу Србима у Новом Саду и јужној Угарској већ и на цјелокупном српском духовном простору. Нарочито се истакао као дугогодишњи секретар Матице српске. Огледао се у различитим жанровима, од комедија и драмских текстова, до приповједака и путописа, али је највише значаја стекао као књижевни и позоришни критичар, а посебно као уредник *Летописа Матице српске* (1896–1911). Кад је ријеч о драмском раду, не може се рећи да спада у ред најистакнутијих српских драмских писаца на прелазу из XIX у XX вијек, али је важно нагласити да је према мишљењу историчара књижевности несумњиво био творац новог жанра – српске историјске комедије (*Цар проводација*, *Ксеније и Ксенија*). Такође је важно имати у виду да је значајно допринео профилсању жанра комедије нарави у реалистичком драмском кључу, тако да га је у том погледу могуће посматрати као сљедбеника Јована Стерије Поповића и као дјелимичног претходника и савременика Бранислава Нушића, а наставио је на запажен начин и традицију водвиља коју је у српском књижевном и позоришном животу успоставио Коста Трифковић.

Познато је да је Савић написао и многобројне позоришне комаде (прије свега комедија и шаљивих игара), који су најчешће играни у Српском народном позоришту у Новом Саду и у Народном позоришту у

Београду, а тематски су блиски Савићевим шаљивим причама, у којима је захваћен маловарошки живот војвођанске средине. Према досадашњим изворима, иза њега је остало сачувано укупно осамнаест драмских текстова, од тога је међу њима осам комедија. Овдје их наводимо према годинама издања: *Фрише фире*, шала у једном чину, Нови Сад, 1879. (под псеудонимом Коста Ристић); *Неће да се противи*, шаљива игра у једном чину, *Летопис Матице српске*, св. 3 (1883), с. 61–86; *Проводације*, шаљива игра у пет чина, Панчево, 1884; *Добре воље*, шаљива игра у четири чина, *Летопис Матице српске*, св. 3 (1889), с. 84–122; *Дојчин Петар*, драмски спев у три одељка, Нови Сад, 1891; *На леп начин*, шаљива игра у три чина, Нови Сад, 1891; *Из привидног света*, три шаљиве игре (*Добре воље*, *На леп начин*, *Цар проводација*), Нови Сад, 1901; *На станици*, шаљива игра из једног чина, Нови Сад, 1905; *Игра с ватром*, шаљива игра у једном чину, Нови Сад, 1905; *Одсудни тренуци*, пет позоришних дела (*На станици*, *Игра ватром*, *Амајлија*, *Меланија*, *Ђурђевићи*), Нови Сад, 1905.

Интересантно је напоменути да у сачуваним и објављеним рукописним фрагментима аутобиографије, која је под насловом *Прилике из мога живота* (прир. Миливој Ненин и Зорица Хаџић), штампана тек 2009. године, Савић са много ведрине пише управо о почецима свог позоришног рада. Напомиње да је његово прво оригинално позоришно дјело, шаљива игра у три чина *Последња воља*, чији рукопис је касније изгубљен, доживјело потпуни фијаско. Савић се са смијехом присјећа и да је његова комедија *Проводације* (изведена 1883, објављена 1884. године) била прихваћена уз громогласни плесак публике само зато што су његова два добра друга, иначе официра Варадинског гарнизона, била на представу довела војнике топџијског и пешадијског пука, од којих већина није ни знала српски језик, а који су аплаудирали и смијали се по команди након сваке одигране сцене. Савић се осврће и на друге своје комаде. Издвајамо казивање о „шаљивој игри из српске историје“ *Цар проводација* (приказана у Београду у септембру 1900. године). Упркос противрјечностима које су пратиле Савићев драмски рад, чини нам се да управо позори-



шне комаде са посебном пажњом ваља препоручити савременој публици и издавачима. Претежно се ради о комедијама интриге и комедијама нарави, у којима се кроз ведри хумор разобличавају провадацисање и женидбе из интереса, пробисвијети и варалице, торокуше и алапаче, али и женска лаковјерност и поводљивост, преучени професори и лаковјерни ученици, те уопште растрошни малограђански живот и расипничко понашање, однарођавање и опонашање начина живота у туђинском духу, чиновнички неморал, разнолике врсте људских сујета, наивности и глупости и сл.

Комедиографска радња у Савићевим комадима често је знала бити смјештена у савремени малограђански породични амбијент (*Проводације*), у актуелни образовни живот и школско окружење (*На леп начин*). У једночинки *Игра ватром* долазе до изражаја савремени брачни односи, док се радња једночинке *На станици* одиграва приликом случајног сусрета у „железничкој рестаурацији“. Савић је препознатљив и јединствен по томе што је комичне заплете смјештао и у ближи или у даљи историјски амбијент, као што су средњовјековно српско раздобље из средине XIV вијека (са царом Душаном и царицом Јеленом као актерима) или античко раздобље из 431. године п. н. е. и златно Периклово и Сократово доба. Упркос томе што није имао способност за продубљеније комичне карактеризације јунака, што је мотивација појединих поступака или интрига невјешто конструисана, Савићев комедиографски смијех зна бити подједнако и поучан и забаван, те ведар и доброћудан, понекад

и заједљив, а проистиче из појединих добро скицираних комичних маски јунака, из разноликих интрига, из актуелизације друштвених мана и слабости, те повремено добре језичке комике.

Међу приређеним комадима посебно долази до изражаја Савићева техника комичног преувеличавања и пренаглашавања појединих негативних друштвених или индивидуалних појава, као и њихово хумористичко-сатиричко, чешће доброћудно него заједљиво разобличавање. У средишту пажње налазе се подједнако појединачни јунаци, као и групни портрети, у којима се суочавамо са „хуморним друштвом“ као типичном колективном сликом једног времена и простора. Повремено је функционалан комични језик, прије свега зато што је био усаглашен са урбаним сленгом, као и оном лексиком градских говора, говорним манама и поштапалицама, које иницирају индивидуална говорна обиљежја актера на сцени. Појављују се специфични антиподни јунаци, међу којима издвајамо типове заблудјелих личности, које су искочиле са нормалне животне линије, варалица високог или ниског стила, које подстичу заблудјеле личности на нове непримјерене потезе, али и домишљатих исцјелитеља или резонера, који разобличавају варалице, исмијавају заблудјеле личности и враћају их на нормалну линију живота, а самим тим стварају претпоставке за комедиографске расплете. Сви заједно у узајамном садејству доводе до комичних заплета, кулминација и расплета, чиме нас упућују на смјехотворно препознавање свијета који нас окружује и свијета који је дубоко запретан у унутрашњим

страстима јунака. Савић је често користио комичне коментаре, а познат је био и по грађењу скривених „сцена у сцени“, по чему је нарочито карактеристичан трећи чин комедије *Проводације*. Суштински је добро познавао драмску технику и поступке комедиографских заплета, али му је недостајала посебна или виша врста комичног талента да све то доведе у увјерљив мотивациони склад и динамичне комедиографске радње. Отуда су комичне ситуације повремено монотоне, успорене и без праве комичне динамике, језик је спорадично стереотипан, говори јунака извјештани, дијалози развучени, комични коментари сувишни, што је онемогућавало појаву искреног, спонтаног или громогласног смијеха код публике.

Наглашавамо да у издању које представљамо у овоме приказу свака приређена књига садржи и одговарајуће поговоре, у којима су интерпретирани тематско-мотивски, композициони, стилско-поетички, као и жанровски аспекти дјела. Посебно су анализирани комични поступак и смјехотворни аспекти изведени из комичних карактера и нарави јунака, комичних ситуација и језичке комике. На почетку сваке

књиге дате су „критичке напомене“, а на крају коментари издања и театрографија. У посебним „додацима“ на крају сваке књиге указано је на изворе, урађен је рјечник мање познатих појмова, као и попис илустрација и литературе. Поглавља „Хронологија живота и рада“, као и „Селективна библиографија“ у овом издању смјештени су у последњу, пету књигу *Ксеније и Ксенија*. Све то омогућава cjеловито разумијевање приређених драмских текстова, а самим тим отвара простор и за њихова нова читања и вредновања, као и за књижевноисторијску и позоришну контекстуализацију у српској драмској књижевности.

Захваљујући свим овим укратко наведеним карактеристикама, издање новог XVII кола „Драмске баштине“ у пет књига и са шест уврштених драмских дјела представља важан допринос српској драмској књижевности, позоришном животу, савременој науци о књижевности и театрологији, као и актуелном издаваштву. Поново објављена драмска дјела Милана Савића представљаће лијеп дар посвећеној књижевној и позоришној публици за нова читања, тумачења и сценске адаптације.

О ОПЧИЊЕНИМА ТЕАТРОМ

Мирјана Савић, 75 година
Краљевачког позоришта.
Краљево: Краљевачко
позориште, 2024

Монографија *75 година Краљевачког позоришта* Мирјане Савић представља релевантно, темељно и методолошки конзистентно истраживање једне од значајних институција културе централне Србије. Ауторка приступа материји интердисциплинарно, у раду користи комбиновани приступ, који укључује историографски, театролошки и културолошки метод, у компаративној перспективи, чиме монографија превазилази оквири класичне позоришне хронике.

Искусствено, стрпљиво и са научном поузданошћу, систематично и стручно, Мирјана Савић је хронолошки поступно представила све етапе рада, развитка и уметничког узлета Краљевачког позоришта. Вредност монографије огледа се у поузданој фактографској основи која је заснована на коришћењу свих доступних и релевантних извора: архивске грађе, музејских збирки и личних фондова и документације, као и релевантне литературе, наративних сведочанства и електронских извора. Такође, посебну вредност монографије представља и научни апарат: напомене, исцрпни попис изведених представа са поделама, библиографија.

Особену димензију монографије даје слојевит, узрочно-последичан приступ теми. Описујући друштвене, политичке и привредне контексте, ауторка приказује дискурсе и захтеве одређеног доба који се рефлектују на драмску уметност, утичући на њу, или из ње проистичући.

У уводном делу ауторка темељно реконструише генезу позоришног живота у Краљеву, полазећи од појаве првих путујућих позоришта на размеђи 19. и 20. века, преко аматерских зачетака оснивањем дилетантских дружина између два светска рата, потом краткотрајно театарско делање за време Другог светског рата и периода полетности културно-просветног друштва „Абрашевић“ током првих послератних година, до институционалног обликовања које је дефинисало естетске и организационе смернице Позоришта у Краљеву.

Централни део монографије започиње оснивањем професионалног театра 1949. године – то је полазна тачка студиозног разврставања теме на целине (деценије) и потцелине (позоришне сезоне). Почетни део сваке позоришне сезоне садржи податке о премијерама и премијерним обновама у том периоду. Следе описи представа, специфичности везане за њихов настањак, подаци о глумачком ансамблу, учешћима на такмичењима, делови или целовито изнета мишљења позоришних критичара, новинара, редитеља... Забележена су и гостовања Краљевачког позоришта, настојања надлежних да се побољшају услови рада, да се ангажују нови глумци и сарадници, да се реконструише или адаптира позоришна зграда, а пре свега да се подигне уметнички ниво представа.

Зоран Максимовић
Позоришни музеј
Војводине, Нови Сад
zoranm@pmv.org.rs

Приказ књиге
Примљено: 10. 8. 2025.
Прихваћено: 1. 10. 2025.



Краљевачко професионално позориште је након седмогодишњег рада угашено (1956), али је залагањем ентузијаста основано аматерско. Монографија сведочи о уметничкој борби од 45 година коју су краљевачки посвећени драмски з а љ у б љ е н и ц и војевали да би обезбедили опстанак драмске

сцене и изнедрили поновну професионализацију овог театра 2001. године.

Ауторка надаље предочава како су прве деценије 21. века захваљујући професионалном статусу Позоришта доносиле углавном динамичније и садржајније сезоне, активније учешће на фестивалима, бројне награде...

Издајући репертоарску политику кроз седам и по деценија постојања Краљевачког позоришта, Мирјана Савић прати мењање естетских парадигми, однос према савременим драмским текстовима, значај гостујућих редитеља и глумаца, као и континуитет неговања националне драмске традиције. Јасно су назначене развојне прекретнице, периоди уметничког успона, али и фазе стагнације, што монографију чини објективном и критички избалансираном.

Посебну пажњу ауторка посвећује ансамблу, његовој трансформацији, кључним глумачким индивидуалностима и утицајним редитељским поетикама. Овај сегмент монографије је драгоцен јер открива унутрашњу динамику, професионалне процесе, као

и специфичан идентитет који је Краљевачко позориште градило као регионални, али жанровски и тематски храбар театар.

Монографија сагледава Краљевачко позориште и као културни систем: његов однос са публиком, локалном заједницом, образовним институцијама и ширим друштвеним окружењем. Ауторка уверљиво показује да историја Краљевачког позоришта није само хроника једне сцене већ и сведочанство о културним тековинама и променама града и друштва.

Монографија Мирјане Савић представља обухватно, аналитички утемељено дело, засновано на изворној грађи, нарочито на театрографији, али и на написима у литератури и периодици. Ауторка је сачинила темељан увид, научно засновано тумачење периодизације предисторије, настанка и делања позоришта у Краљеву. Паралелно са тим, монографија је и документовани запис о друштвеном, културном и забавном животу Краљевчана. Тих 75 сезона заправо су хроника свеукупног и театарског и друштвеног живота у Краљеву – сведочанство и сведочење о театру и људима у њему и око њега. Посебност јој даје и њена хумана нота оличена у испрчаним судбинама и животима актера који су саткали то позориште.

Краљевачко позориште је својом непоколебљивом истрајношћу и својим уметничким донетима за посело значајно место на лествици српских театара, а о томе сведочи ова монографија Мирјане Савић, истински театролошки подухват – перјаница српске позоришне литературе.

Монографија *75 година Краљевачког позоришта* Мирјане Савић настала је поводом значајног јубилеја овог, по много чему, особеног српског театра, који се непоколебљивом истрајношћу и несумњивом љубави према позоришној уметности изборио за своје место. Она не само да документује седам и по деценија позоришног стваралаштва већ и јасно оцртава место Краљевачког позоришта у мрежи српског позоришног живота, потврђујући га као институцију трајног значаја.

МИХИЗОВСКО ДОБА ДРАМЕ

Драма Михизовог доба:
зборник радова са других
Михизових сусрета (2023),
уредио Владан Бајчета.
Нови Сад: Матица српска;
Ириг: Српска читаоница,
2024, 562 стр.

Михизовски дух је уткан у различите сфере нашег културног живота, што је несумњиво и подстакло идејног творца Михизових сусрета и уредника зборника да сусрети, иако уско везани за Михизову личност, нису истраживачки усмерени искључиво на његово дело, већ и на његово деловање, чиме се шири контекст и дају вишеструки доприноси у областима које су нитима ипак везане за самога Михиза.

Иако се као најпрепознатљивији и најцењенији део пищевог опуса издваја његов критичарски ангажман, несумњиво је да је оставио фасцинантан траг у различитим видовима позоришне уметности и театарског живота. Стога су једни од сусрета били посвећени драми. Као гранично дело на размеђи двеју сфера, оне која је посвећена књижевности и оне која је усмерена на позориште, драма, нажалост, није добила довољно пажње ни једне ни друге дисциплине. Ако се осврнемо на досадашње истраживачке подухвате, приметићемо да они немају ни обим ни теоријску разноврсност ни статус који завређују. Зато су сусрети који су изнедрили зборник о коме ће бити речи у овом тексту веома драгоцени.

За периодизацијске потребе под Михизовим добом се, како је и у уводној речи назначено, подразумева време пищевог постојања и деловања у националној литератури. То је период од Михизовог уласка у књижевност збирком *Песме* (1947) до краја његовог живота (1997). Зборник се састоји од три целине којима претходи реч уредника и у којима су сакупљени радови генерацијски различитих истраживача пропраћени пажљиво браним фотографијама које оживљавају дух минулих времена. Реч је о равно пола века једне веома значајне епохе за српску драмску књижевност. У опсегу истраживања овог доба драмске уметности већину радова сачињавају они који проучавају драмска дела писаца који су заступљени у чувеној *Антологији савремене српске драме* Слободана Селенића, с тим што се овај опус проширује и на дела оних стваралаца чија је слава у другим књижевним родовима бацила сенку на њихово драмско стваралаштво и које је у тој сенци остало неправедно занемарено. Постављањем у први план савремених приступа у проучавању драме Михизовог доба, указано је на неопходност разумевања драме као композитне уметности, али и на потребу разматрања њене историје од најранијих до данашњих дана.

Прво поглавље зборника отвара рад Зорице Несторовић, посвећен контекстуалном осветљавању драмског стваралаштва у српској књижевности друге половине 20. века. Посматрајући принципе на којима почива периодизација савремене српске драме коју је 1977. поставио Слободан Селенић, ауторка истиче значај ње-

Марија Воштић
marijavostic@hotmail.com

Приказ књиге
примљено: 22. 9. 2025.
прихваћено: 5. 11. 2025.

говог прегледа и разматра питања која су тим принципима подстакнута, а која се односе на методологију истраживања српске драме поменутог периода. Његове принципе доводи у везу са театролошком методом проучавања српске драме истог раздобља Петра Марјановића, који је овог проучаваоца усмерио ка писању историје српског позоришта, а не историје српске драме. Ауторка указује на драгоценост Селенићевог прегледа који је својеврсна историја српске драме тог периода, а услед недостатка праве историје драме 20. века. Показује се да су оба аутора, сваки у свом домену истраживања, поставила темеље за писање историје српске драме и дала назнаке којим би се линијама једно такво истраживање морало кретати.

Марина Миливојевић Мађарев пише о снажном утицају који је Михиз оставио на савремену српску књижевност не само као драмски писац већ и као драматург Ателјеа 212. У раду се утврђује који писци пишу драме тематски, идејно и стилски блиске Михизовом начину писања, у ком периоду се ове драме најчешће пишу и у којој мери је Михизов утицај и данас жив. Анализа представља значајне компаративне увиде у које се постављају Михизова драмска дела (драме и драматизације) са делима Синише Ковачевића, Милана Шеварлића, Душана Ковачевића и Виде Огњеновић.

Марија Воштић анализира Антигонин комплекс у лику Жене из Михизове драме *Бановић Страхина*, покушавајући да одгонетне зашто је Бановићева жена таква каква јесте и тиме укаже на трагичност њеног бића. Истраживање је засновано на одређеним филозофским разматрањима модерног осећања трагичности, чије извориште можемо пронаћи у Софокловим делима. Зато се под Антигониним комплексом овде подразумева оно што дефинише саму Антигону. То је пре свега модерно осећање трагичности, унутрашњи сукоб бића који је узрокован немерљиво снажнијом силом спољашњег света, а уз то и побуна и проклетство који се везују за њено биће.

Милош Пешут у Михизовим оригиналним драмама анализира присутност драмског поступка који назива „драматургија суђења“. Овим појмом аутор означава оне драмске ситуације које у својој основној поставци

имају неке особине судског процеса, односно у којима је драмски свет предочен као судница у којој се расправља о кључним моралним и животним питањима главних јунака. Тумачењем се утврђује у којој мери је драматургија суђења принцип којим се Михиз руководи приликом конструисања основних драмских ситуација. Анализа је пре свега усмерена на вишу наративну структуру која се испитује преко постојећих актуелних модела (Гремас, Иберсфелд), да би се након тога прешло на микроструктуру поменутих делова, а затим на испитивање улоге и значаја простора и језика у конструисању појединих сцена.

Смештајући *Небески одред* у контекст литературе о Холокаусту, Кристијан Олах даје драгоцен преглед лектире и литературе у којој је ова тематика заступљена. Како и сам аутор наводи „попут Дантеовог пакла, и овај рад, посвећен драми *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, чија је радња смештена у паклу Аушвица, такође има кружну, безизлазну структуру. Након краћег теоријског пролошког дела, следи антрополошки увид у неке од метаморфоза човека које су се одвијале у концентрационим логорима, а потом први део литерарног контекста драме, онај који јој хронолошки претходи. У средишњем делу рада говори се о *Небеском одреду*, са посебним освртом на рецепцију која је ту драму пратила у време када се појавила. После тога следи други део литерарног контекста, који обухвата период од *Небеског одреда* до савременог тренутка, да би рад уоквирио још један краћи теоријски одељак у својству епилога.“ (145)

Зоран Милутиновић доноси подсетник на готово заборављеног драмског писца – Велимира Лукића. Аутор сматра и својим истраживањем доказује да је овај писац неправедно занемарен јер није правилно прочитан па тиме и није схваћен на прави начин. У досадашњим проучавањима није до краја истражено жанровско одређење Лукићевих драма. Наиме, оне нису тумачене у филозофском контексту, пре свега контексту егзистенцијалног и моралног нихилизма. Аутор полази од претпоставке да значајнији део драмског опуса Велимира Лукића драматизује епохални процес нихилизма – онако како га је Хајдегер представио у својој интерпретацији Ничеове филозофије.

Анализирајући Лукићеве драме, Милутиновић у њима прати преображај драмског модела који, за разлику од Камиеве филозофије и књижевности, искључује могућност побуне.

Рад Марије Благојевић има за циљ да прикаже фигуру Ђавола у драмама Александра Поповића тако што се дијаболнички мотиви издвајају у историјском и друштвено-политичком контексту. Истиче се да, иако га нису занимале метафизичке теме, Поповић успева да представи један поглед на свет који је дехуманизован, десакрализован и у идеолошким тачкама уподобљен специфичном погледу, који је остао без чврстине ослонца. Такав поповићевски свет се конституише као пакао и станиште нечастивог. Он садржи извесни гностички потенцијал у којем се Бог не појављује, већ су уприличени фрагментарни обриси дијаболничког света, како на општем, тако и на појединачном плану што је условило демистификацију нечастивог који обитавља у човеку.

Весна Црепуљаревић анализира особености драмског стваралаштва Јована Христића и уочава његове поетичке одлике. Основа из које произлази читав његов драмски свет је античка драма. У раду се, на примерима два дела (*Орест* и *Седморица: како бисмо их данас читали*), показује на који начин античка митска форма може бити средство путем којег се критикује стање савременог друштва, али и сваког времена. Писац у свом драмском свету полемише са митовима, руши их и рационализује, преобликује митске хероје у обичне људе и доводи у питање појам херојства у модерно доба. Анализом се утврђује да су Христићеве „апокрифи“ побуна против превласти политичке логице и борба за индивидуалност и могућност другачијег мишљења и поступања.

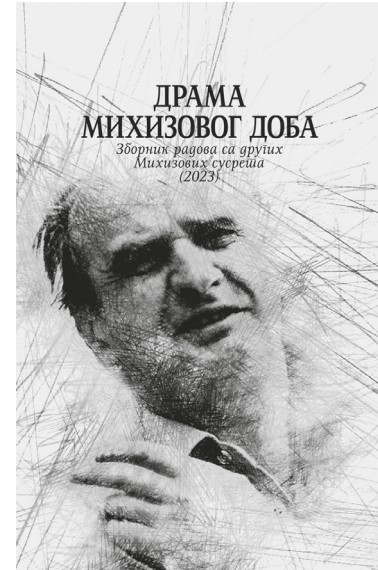
Анђелка Лутовац пише о мотиву лудила у драмама Љубомира Симовића, постављајући га у контекст књижевноисторијског разматрања од најранијих времена до данашњих дана, а интерпретација је сагледана у оквиру пишчеве поетике. Овај веома стар мотив у књижевности, код Симовића је значајан за карактеризацију појединих јунака, креирање опозиција на идејном плану и близак је стилском поступку гротеске који је чест у његовом песничком стваралаштву. Анализом

је утврђено да мотив лудила није једнако заступљен у свим драмама, али се увек појављује у вези са неким од доминантних мотива као што су отуђеност, усамљеност, репресија, сан, бег од стварности, васкрсење.

О епизацији драмског текста, који је допунски начин обликовања драмске радње, пише Александар Пејчић. Рад проуча-

ва обликовање наративних фрагмената са ликовима као приповедачима у раним комедијама Душана Ковачевића (*Радован Трећи* и *Маратонци трче почасни круг*). Користећи се искуствима наратологије, аутор теоријски дефинише кључне моделе унутрашњих прича и анализира их на примерима из две наведене драме. Тумачењем је установљено да се унутрашње приче чешће театрализују монолошким репликама, а ређе полиперспективно: „Ковачевић је међу првим српским драматичарима осетио велике могућности *епизације*, односно наративне потенцијале којима се може не само функционално обогатити свет драме у погледу предисторије односа (итеративно време фавуле) него и којима се успешно могу конструисати комичке и трагичке ситуације а монолошка форма бити један од стожера карактеризације.“ (436)

Јасмина Ахметагић настоји да одреди место Пекићевог и Кишовог драмског дела у укупности њиховог опуса. Обојицу повезују критичко мишљење и снажна хуманистичка оријентација, али је циљ оствариван на различите начине. У напоредном читању осветљавају се тематске, поетичке и драматуршке склоности ових писаца, чије је драмско дело остало у сенци њихових прозних остварења. Ауторка истиче да разлог да



се Пекић и Киш посматрају заједно у овом контексту више припада спољашњим него поетичким и драматуршким чињеницама. Мотиви, однос прогонитеља и прогоњеног и истражни поступак који обојица писаца развијају у својим драмама послужили су ауторки као илустрација њихових поетичких и драматуршких различитости.

Александар Јерков пише о драмским остварењима која се налазе на самом почетку опуса два најзначајнија српска писца XX века. *Маска* Милоша Црњанског и Андрићев *Конац комедије* тумаче се постхерменеутички. Указује се на то да оба дела показују слику целе епохе и српске историјске судбине. Дrame су интерпретиране из више угла, а аутор тежи да расветли оно што се у њима мање запажа. „Крај *хисторичке комедије* и зачетак *историјске трагедије* Милоша Црњанског и *Конац комедије* Иве Андрића на чудан и сасвим неочекиван начин воде дијалог о односу комедије и трагедије, крају комедије, зачетку трагедије и ономе што остаје између њих.” (505)

Владан Бајчета, идејни творца ових драгоцених сусрета и уредник зборника о коме је реч, анализира драмски опус Владана Деснице који чине свега две драме, а од којих је једна, недовршена и необјављена, пронађена у пишевој заоставштини. Бајчета истиче да Десничина драматургија открива особен стваралачки однос према највећим посрнућима модерне епохе као што су, на пример, нацизам и масовна уништења. Овај специфични сегмент пишевог целокупног стваралаштва уметнички интригантно актуализује поједине епохалне теме које је заобилазио у свом осталом књижевном опусу. Тумачећи *Љестве Јаковљеве*, Бајчета указује и на компаративне нити са Михизовом драмом *Командант Сајлер*, показујући да су ове две драме у дослуху. Аутор истиче да је писац тематизујући и у свом необјављеном рукопису *Гадни мали гном* најбољније тачке рецентне историје (нацизам, Холокауст), показао једну специфичну врсту стваралачког интересовања када је реч о његовом драмском ангажману, што заслужује већу аналитичку пажњу.

О додирима песничког и драмског стваралаштва у опусима Скендера Куленовића, Ивана В. Лалића и Миодрага Павловића пише Растко Лончар. У раду се

истражује на који начин су ова три писца у свом кратком бављењу жанром драме испитивали могућности преношења свог поетског опуса у медијум театра. Дајући увиде у *драмске излете* поменутих афирмисаних песника, Лончар ствара могућност што непосреднијег увида у намере песника који се, како нам истиче, у жанровима опробавају скоро аматерски, а са циљем да истражи на који начин је ово било могуће жанровима агит-драме (Куленовић), херметичне модернистичке драме (Павловић) и радио-драме (Лалић).

Несумњиво је да су Михизови сусрети постали лепа традиција која инспирише и покреће знатижељне духове на нова ишчитавања и истраживања *михизовских тема*. И овај зборник је јасан показатељ да је збир радова међу његовим корицама изузетно значајан. Аутори критички приступају разматрањима тема којима се баве користећи се историографским, теоријским и критичким истраживањима драмског текста, али и театролошким промишљањима и културолошким анализама уз властита оригинална запажања. Указује се на потребу дубљих, ширих и бројнијих осветљавања драмских опуса и њиховог вредновања, којих је у традицији тумачења наше драме мало, а и те како су неопходна.

Сходно томе, неоспоран је његов допринос историји драмске књижевности XX века која још увек, нажалост, није написана. Разматрања која су овде обухваћена могу се сматрати његовим прилогом и подстицајем да се истраживање савремене драмске књижевности извуче из сенке истраживачке пажње која је деценијама више поклањана другим књижевним родовима. Уз зборнике који су му непосредно претходили – *Српски књижевници и српско позориште до Првог светског рата* и *Српски књижевници и српско позориште од Првог светског рата до почетка XX века* – које је издала Српска академија наука и уметности, *Драмом Михизовог доба* постављени су чврсти темељи за нова изучавања нашег драмског стваралаштва уз наду да ће у наредним годинама и истраживачка усмереност на проучавање овог неправедно занемареног дела националне књижевности коначно доживети свој процват.

ПАМЋЕЊЕ КАО ОБЛИК ПРАВДЕ: ЉУБИЦА РАВАСИ

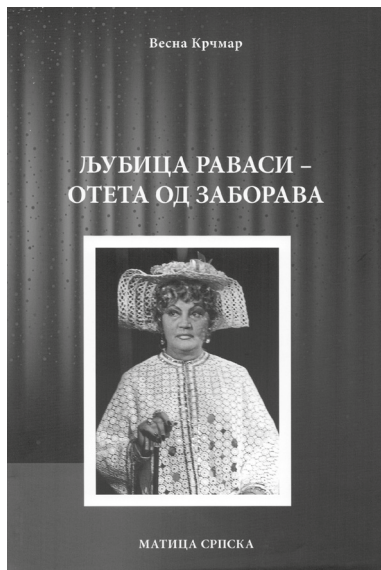
Весна Крчмар, *Љубица Раваси – отета од заборава*. Нови Сад: Матица српска, 2024

У издању Матице српске, нова књига Весне Крчмар под насловом *Љубица Раваси – отета од заборава* представља драгоцен допринос савременој историји српског позоришта и глуме. Ослањајући се на архивску грађу, интервјуе, новинске чланске, критичке осврте, сећања колега, сарадника и редитеља, ауторка успешно и занимљиво реконструише лик и дело глумице Љубице Раваси, чије је стваралаштво дуго било недовољно истражено. Структура књиге је пажљиво осмишљена и распоређена у више тематских поглавља, која читаоцу омогућавају сагледавање уметничког пута из више перспектива. Поглавља попут „Љубица Раваси у сећањима“, „Поетика глуме Љубице Раваси“, „Глумица прича о својим улогама“ и „Реч редитеља и критичара“ граде комплексну и целовиту слику ове глумице. Важан допринос имају делови који осветљавају њен допринос Стеријином позорју, као и поглавља која се баве њеним приватним и професионалним односима, наградама, признањима и сарадњом са редитељима. Завршна реч ауторке заокружује целину и упућује на потребу за даљим истраживањем потиснутих глумачких биографија. Ова књига не само да обнавља сећање на једну од истакнутих фигура српског глумишта већ и указује на важност историографског рада у култури памћења. Њен значај се огледа у успешној синтези истраживачког приступа, архивистичке темељности и поштовања према личности којој је посвећена.

Весна Крчмар, као темељан познавалац позоришне историје и поуздан ауторитет у области српске театрологије, и овом књигом остаје доследна свом аналитичком приступу и научној методологији. Са високим степеном истраживачке прецизности и критичке објективности, ауторка приказује сложене димензије живота и уметничког деловања Љубице Раваси. Ослањајући се на релевантну архивску грађу, Весна Крчмар омогућава читаоцу да самостално реконструише свеобухватну слику о значају и наслеђу ове уметнице у српској позоришној култури. Иако је током своје каријере остварила више од сто улога, освојила бројне награде и признања, те сарађивала са најистакнутијим редитељима и глумцима свог времена, Љубица Раваси је ипак остала на маргини колективног памћења. Историја позоришта показала се непријемчивом за одговарајуће вредновање њеног доприноса: није јој посвећено ниједно вече сећања, ниједан портрет глумца, нити иједна свеобухватна публикација о њеном делу. Такву институционалну и културну празнину Весна Крчмар испуњава својом студиозном, прецизно документованом

Мср Милена Ж. Кулић
Матица српска, Нови Сад
milenakulic1@gmail.com

Приказ књиге
примљено: 5. 5. 2025.
прихваћено: 13. 10. 2025.



књигом, којом исправља једну од значајних неправди према историји српског глумишта.

Пратећи хронолошки ток живота Љубице Раваси, Весна Крчмар пажљиво реконструише њен професионални развој, од детињства и одлуке да се посвети позоришној уметности, преко пресудног сусре-

та са Миланом Ајвазом и Александром Верешчагином, који су одиграли кључну улогу у њеном уласку у свет театра, до првог ангажмана у Позоришту Дунавске бановине у Сомбору 1937. године. Посебну пажњу ауторка посвећује улози Верешчагина, који је много утицао на формирање њене професионалне етике и сценске дисциплине. Њено брзо напредовање у позоришним ансамблима и улогама, праћено бројним анегдотама и сведочењима, приказано је с мером, кроз спој документаристичког приступа и живе приповедне линије. Ауторка се, даље, фокусира на професионални ангажман Љубице Раваси у Народном позоришту у Скопљу, при чему посебну пажњу посвећује околностима њеног упознавања са Синошом, те уметничком деловању током рата и фази непосредно након ослобођења. Анализира и почетак сарадње са Српским народним позориштем, као и сарадњу са редитељима тог времена, међу којима се издвајају Ракитин, Коњовић, Ханауска, Кулунџић и Фотез. Поред националног оквира, разматра се и уметнички допринос Љубице Раваси кроз сарадње са позориштима у Ријеци, Енглеској, Француској и Канади. Весна Крчмар осветљава и личне димензије уметничког хабитуса глумице, укључујући и њен од-

нос према публици, изражене професионалне не-сигурности, ангажман у области педагошког рада и сликарски хоби.

Полазећи од темељне и систематичне анализе, Весна Крчмар прецизно дефинише суштинска обележја глумачке поетике Љубице Раваси, доносећи аргументовану и свеобухватну процену њеног уметничког опуса. Ауторка сагледава на који начин су животне околности и професионална искуства обликовала њен глумачки израз, како је приступала улози, као и њен однос према успеху, неуспеху и наградама, што је у великој мери одредило специфичности њеног глумачког манира. Посебну вредност овој студији даје упечатљива наративна структура која укључује и елементе анегдотског карактера, при чему ауторка користи интервјуе, фрагменте разговора са глумцом или њеним савременицима. Поред тога, ауторка се ослања на релевантне критичке изворе, те нуди анализу професионалних оцена њеног рада, као и аутентичне изјаве саме Љубице Раваси о сопственим улогама и позоришном позиву.

Књига *Љубица Раваси – отета од заборав* Весне Крчмар израз је потребе за културним и позоришним памћењем које превазилази оквире позоришног интересовања и постаје чин симболичке правде. Оваквим приступом, ова књига представља значајан допринос поновном вредновању и истраживању живота и дела Љубице Раваси, постављајући чврсте темеље за даља истраживања у области историје српског глумишта и позоришне уметности. Весна Крчмар не само да рехабилитује једно скоро заборављено име српског глумишта већ и подсећа на ширу друштвену одговорност да се афирмишу недовољно истражене биографије уметница које су својим радом трајно обележиле српску позоришну сцену. Са научном утемељеношћу, архивском прецизношћу и приповедном привлачношћу, ова књига заузима значајно место у савременој театрологији и представља драгоцен извор за све будуће истраживаче, као и оне који желе да разумеју културну динамику заборав и признања. Весна Крчмар недвосмислено показује да је памћење најдубљи облик правде.

ПОРТРЕТ ГЛУМЦА-МАРАТОНЦА

Милан Цаци Михаиловић,
Маратон, Народно позориште
Тимочке крајине –
Центар за културу „Зоран
Радмиловић“, Зајечар,
2024

Стрпљиво деценијама, најпре кроз анегдоте, исписујући хронику овдашњег позоришног живота, а на првом месту бележећи детаље из најславнијих дана Атељеа 212 (и тамошњег легендарног бифеа, некадашњег својеврсног средишта интелектуалног живота Београда), Милан Цаци Михаиловић сада ево пише и о себи. Уосталом, својим глумачким ангажманом – не само у театру него и на филму, телевизији и радију – он је несумњиво стекао право да као врсни литерата сведочи о карактеру, светоназорима, погледима на уметност (не једино позоришну) и каријери која нам током свих претходних деценија нештедимице нуди уистину богати материјал који одавно превазилази пуки ниво анегдота и одавно је уграђен у сваковрсна будућа истраживања овдашњег театарског живота.

Ове белешке Михаиловић започиње онако како ред и налаже – представљањем себе. У његовом случају ово „упознавање“ подразумева причу о породици из које је потекао, но и о оној коју је засновао са супругом Биљаном. Испоставиће се да је ово поглавље *Маратона* и те како значајно јер је то заправо прича о Београду, али о Београду којег више нема, или који данас постоји само у траговима, у просторима малих (и све мањих) оаза градског живота који се темељи на специфичном погледу на свет и грађански ред. И управо су тај ред и овакво устројство дефинисали ауторову личност као извориште животног става који ће одредити визуру из које ће Михаиловић сагледавати и уметност којом се бави, али и све сапутнике које је током своје каријере сретао, с којима се дружио и делио сцену и позориште.

Или би, ипак, овде пре ваљало употребити множину, те констатовати да је овај глумац с многима делио позоришта, баш као и филмске и телевизијске кадрове и радијске микрофоне. Јер Цаци Михаиловић својом књигом речито документује закључак до којег је одавно морао доћи сваки овдашњи театарски критичар и сваки наш театролог и хроничар домаћег глумишта. Уосталом, ова истина стоји на корицама књиге, уписана је као њен наслов и гласи *Маратон*. И то, дабоме, не може бити произвољно будући да је овде реч о глумцу-маратонцу. Михаиловић, наиме, глуму, или барем свој однос према њој, не доживљава као трку, а најмање као трку на кратке или средње пруге; он добро зна да у позоришним релацијама представа почиње да живи тек након премијере. Тек када мине грозница првог играња пред публиком, када утихну аплаузи премијерне публике, кад се позоришно дело отисне од брижног редитељског погледа и заплови немирним и вазда несигурним водама између глумаца и публике (као између Сциле и Харибде), тек

Александар Милосављевић
presedan@yahoo.com

Приказ књиге
Примљено: 3. 11. 2025.
Прихваћено: 11. 11. 2025.



онда, наине, представа започиње да дише, а сваки њен дах најпре зависи од оних који су јој удахнули живот – од глумачког ансамбла.

За овакво схватање глуме – глуме као вечитог изазова, као борбе на дуге стазе, као искушења на које је стављено стрпљење, глуме као процеса који захтева високи степен концентрације и перманентно преиспитивање унутрашњих снага које ће победи-

ти инерцију и рутинерство, речју глуме као потраге која се никада не завршава – баш за овакво схватање глуме Михаиловића су припремили породица и некадашњи Београд, као и, рецимо, пријатељевање са чувеним професором књижевности Рашком Димитријевићем, од којег је Цаци у великој мери преузео поглед на свет и уметност.

У овој књизи ћемо пронаћи и бриљантне портрете неких од најзнаменитијих актера и актерки нашег театарског живота, између осталог и Мире Траиловић, Љубише Бачића, Зорана Радмиловића, Петра Краља, Бате Стојковића, Мире Ступице..., али ћемо у посебном сегменту *Маратона*, који су приредили Иван Мишић и Предраг М. Поповић, читати и ништа мање убедљиве портрете Цација Михаиловића из пера његових колега, пријатеља, сарадника и сапутника.

Овако сложен портрет Милана Цација Михаиловића подразумева и детаљан попис улога које је одиграо у позоришту, пре свега у Атељеу 212, али и на сценама других театара, као и рола које је тумачио на телевизији, у филмовима и на радију, а портрет не би био комплетан да у књизи нису објављени и Цацијеви стихови.

Отуда *Маратон* представља целовит мозаик не само значајног глумца и оданог позоришника, не једино песника него и времена у којем су – и у животу и у театру и уметности – важила нека друга правила и мерила. На њих нас је, између осталог, својом књигом подсетио Милан Цаци Михаиловић.

СИСТЕМАТИЧНА ПОЛЕМИКА

Ненад Величковић,
Одигравање приче:
Политичко позориште
Душана Ковачевића. Бео-
град: Фабрика књига, 2020

Очигледно неуочена, књига Ненада Величковића, књижевника и универзитетског професора, *Одигравање приче: Политичко позориште Душана Ковачевића*, једина је научна студија која обрађује целокупни досадашњи драмски опус једног од наших највећих комедиографа. У Србији, филолошки и театролошки кругови у рецензентским и референтним освртима као да нису упознати са чињеницом да је студија произведена у „Фабрици књига“ јавности доступна од 2020. године. То је показало и лично искуство када сам неколико угледних театролога и критичара упутио на ово издање. Изненађује што је књига остала готово непримећена.

Одговор би могао да се тражи на различитим местима. Најпре се може издвојити уредничка политика издавача, чије је интересовање већма било усмерено ка теми распада Југославије, постјугословенских ратова, транзиције, демократије, популизма и сл., што призива ограничену публику, при чему је квалитет издања увек имао првенство над маркетингом који је маргинализован. Затим, од многобројних издања „Фабрике књига“ тек два се издвајају као релевантна за позоришни контекст – *Увод у студије перформанса* Александре Јовићевић и Ане Вујановић из 2006. и реиздање *Позоришта и гилотине* Мирјане Миочиновић из 2008 – па се може закључити да заинтересовани за студије из области драме и извођења нису пратили рад публицисте који годинама није излагао на Београдском сајму књига и чија се издања, поред могућности онлајн-куповине, могу пронаћи у само две књижаре („Беополис“ и „Zepter Book World“), колико је мени познато. Тиме се исцрпљују могућа објашњења необавештености.

Постоји још један могући разлог игнорисања студије о Ковачевићевим драмама. Одговор би се могао потражити у оним деловима Величковићеве библиографије који се баве питањем образовања у настави књижевности. На који начин литература постаје средство националистичке индоктринације и како се академске каријере граде на неутемељеној, идеолошкој или недоследној методологији, Величковић обрађује у бројним својим текстовима, најприступачније на порталу „Школегијума“ и „Пешчаника“, а у оквиру „Фабрике књига“ објавио је више књига на те теме, три збирке огледа *Viva Sexico* (2007), *Дијагноза – патриотизам* (2010) и *Лаж и апанажа* (2017), те студије *Школокречина* (2012) и *Академско шарлатанство* (2019), као и збирке прича *Витез шведског стола* (2013) и бонтон за тинејџере *Не говори ми док те прекидам* (2018). У својим студијама аутор без задршке разлаже мањкавости образовног система у којима је мало ко из академског и политичког

Андреј Чањи
andrej.canji@gmail.com

Приказ књиге
Примљено: 6. 10. 2025.
Прихваћено: 20. 10. 2025.

ланца одговорности остао поштеђен, па не чуди што је новији његов текст о политичком садржају у драмама Душана Ковачевића остао нетакнут.

Ове околности могу послужити као објашњење зашто се у Театрону тек сада, са петогодишњим закашњењем, посвећујемо књизи која ни у ком случају не би смела да се испусти из вида, утолико пре што долази из изузетно вредне издавачке куће која је у међувремену престала са радом. Након што је књига дошла у наш фокус, редакција је настојала да је прикаже првом приликом. У том контексту постаје још значајније указати на евидентни јаз између интензитета јавног вредновања Ковачевићевог драмског опуса и малобројних академских истраживања који се њиме баве. Ту би требало издвојити две студије које само селективно обрађују пише драмски корпус: *Слика света у драмама Душана Ковачевића* Александре Кузмић (2014) и *Говор у драмама Душана Ковачевића* Виолете Кеџман (2023).

Одигравање приче обухвата опус који настаје у периоду између 1972. са комадом *Маратонци трче по часни круг* и 2016. са *Хипнозом једне љубави*, то јест са новом верзијом драме *Пролеће у јануару* из 1977. реконструисаном за „Лагунино“ издање 2019. Предмет изучавања су драмски текстови. Њихове инсценације и екранизације не спадају у опсег истраживачког интересовања. Садржај издања сачињен је по узору на дескриптивне романескне најаве поглавља какве се, на пример, могу срести у делима врхунске књижевне традиције Сервантеса, Раблеа или Гримелсхаузена. Приказивачу то не иде на руку јер читалац ће најбољи увид у оно што књига садржи пронаћи управо у садржају, где ће истог часа имати прилику да наслути Величковићеву комбинаторику академског и хумористичког дискурса, те стилско сагласје прецизности и директности са лепршавом и разиграном реченицом које испуњавају странице свих његових списа, уз завидан таленат за смишљање наслова.

Књига је писана са уверењем да књижевност има етичку одговорност, што не треба да изненади оне који су већ упознати са његовим ставовима и налазима, због чега се однос између текста и контекста узима као примарно интерпретативно упориште.

Величковићев приступ студијама књижевности није оптерећен теоријским дискурсом уколико он битно не доприноси интерпретацији. Књижевност се пише зато што писци имају потребу да нешто саопште, чиме преузимају одговорност за јавно деловање као и они који та дела тумаче. Следствено томе, анализирајући Ковачевићеве драме, аутор истовремено коментарише и стручне текстове њима посвећене. Величковић и овде са нултом толеранцијом третира академски дискурс којим се демонстрира начитаност и познавање теоријског апарата са асоцијативном применом на предмет изучавања: „Постмодернистички позив да се оснажи ауторитет читаоца, преузет у науку ослободио је научнике обавезе да образлажу релевантност тема својих научних чланака.“ Зато што неће бити затрпан опсежним теоријским поштапалицама, већ прецизним аргументативним токовима те навођењем уистину релевантне литературе на јасан и привлачан начин, читалац ће се са лакоћом кретати кроз све меандре Величковићевог рада.

У првом делу под насловом *Читајућа ренприза*, успоставља се методолошки оквир према постулатима Зигфрида Мелхингера из *Историје политичког позоришта*, а затим се формулише истраживачко питање: „како на политички ангажман драмског/позоришног текста једног аутора (опус Душана Ковачевића) утиче промена владајуће идеологије (националистичке наместо комунистичке)“. Уз бројне историографске осврте, Величковић издваја оне који се баве „проблемом национализма у социјализму констатујући да су пет деценија у којима је Ковачевић као писац присутан на културној [...] сцени [...] обиљежене настојањима српског национализма прво да преживи комунизам, потом да га смијени, и најзад да се и сам одржи на власти упркос сложеним унутрашњим и вањским приликама“. Не испуштајући из вида те околности, аутор све време истражује на који начин Ковачевић коментарише политичку стварност, како формом, тако и садржајем. Истовремено, сопствене анализе он неизоставно спроводи кроз расправу са критиком и академским написима посвећеним Ковачевићу. У том смислу издваја се Величковићева даровита склоност ка селекцији, колажирању и коментарисању многоброј-

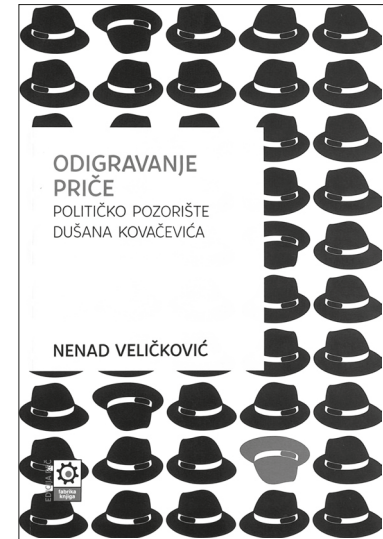
них извора на основу чега по поглављима добијамо систематизацију рефлексја на проблемске скупове: поређења Ковачевића са Стеријом и Нушићем, истраживање књижевних утицаја, замерањима што сам режира своје комаде, покушајима жанровског одређења, поређења нових комада са старим итд.

Након значајног прегледа релевантних аспеката Ковачевићевог опуса и његових тумачења, у другом делу књиге, насловљеном као *Читалац у гледалишту*, хронолошким редоследом смењују се појединачне анализе драма. Величковић доследно уводи читаоца у сваку драму препричавањем радње након чега следи анализа језика, ликова, заплета и повезивање тематског плана са историјским контекстом на који комад реферише да би напослетку извршио упоређивање својих налаза са оним што је до тада писано у позоришним критикама и академским чланцима. На тај начин добијамо не само прегледни критички каталог једног драмског опуса већ и темељни резиме његове стручне рецепције. Детаљно, помним читањем, праћењем развоја драматуршких поступака, упоређивањем нових поступака са старим, скретањем пажње подједнако на бриљантна и на слаба списатељска решења, све драме се посматрају кроз призму политичког ангажмана. Тако успостављена матрица води нас ка различитим вредносним одређењима, увек чврсто аргументованим, ка нескривеном одушевљењу и немилосрдном разочарању. Као кључни резултат стоји тврдња да је „антикомунизам кључни састојак у алхемији Ковачевићевих најбољих драмских текстова“, па се опус дели у два периода: успешни, који се одређује појмом *сатиричне дидактичности*, где се као основна мета препознаје критика комуниста, а затим и онај проблематични, окарактерисан као *резигнирана меланхоличност* у којој на слабљење уметничке вредности утиче промена владајуће идеологије и односа спрам ње. *Лари Томпсон, трагедија једне младости* из 1996. године је комад којим се одређује тај стваралачки пресек јер се у њој критички потенцијал политичке драме троши у игравању са последицама будући да говори публици да ју је „Милошевићева опсенарска политика учинила статистима у властитим животима“, али да при томе не адресира узроке који су довели до тога

да се осећају као „привидно живи људи“. Величковић не околиша већ то ћутање директно адресира: „Гледаоцима *Ларија Томпсона* речено је, на громогласно духовит начин, да их Милошевићева власт лаже, али је цијела истина о природи те власти прећутана: да њу не одређује Милошевићева комунистичка прошлост

него његова националистичка садашњост. Зашто се у једном позоришту у Београду 1996. глумци ословљавају са друже, ако се официри у војсци једни другима обраћају са господине? У том смислу је овај текст Душана Ковачевића први у његовом опусу који смијењем више успављује него што буди и који стваралачку енергију црпи из интелектуалне инерције.“ Одломак је репрезентативан и зато што показује да Величковић и када негативно оцењује политичност појединачних драмских текстова, задржава интерпретативну разборитост не занемарујући њихове друге квалитете, у овом случају аспекте хумора.

У последњем одељку под насловом *Фоајен*, аутор додатно проширује питања о политичком у уметности, те су у фокусу третман комунизма, национализма и популизма у драмама, конформистички приступ позоришне критике, издваја најбоље комаде, испитује утицај Михиза и Селенића на Ковачевића који се напослетку, након занимљивог поглавља унакрсног испитивања, ослобађа оптужби за национализам. У тим експанзијама у научни дискурс повремено се меша слободнији, есејистички призив. Да би нагласио недостатност критичког потенцијала Ковачевићевих драма из другог периода, професора Величковића на тренутак ће сменити књижевник Величковић замишљањем радње

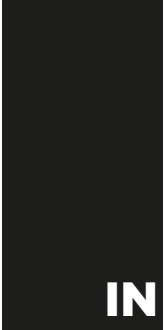


једног ненаписаног комада. Истиче се како критика комунистичког тоталитаризма у књижевним и позоришним круговима није вршена из универзалистичке, општељудске позиције него је била „инструмент једне активне подрумске политике с претензијама на власт“. Када се та смена догодила, предмет позоришне политичке критике код Ковачевића је изгубио снагу јер стара мета није замењена новом. Да би илустровао такву празнину, Величковић у помоћ призива имагинацију ненаучне стране свог стваралаштва и каже: „Каква би то драма могла бити – пун подрум Атељеа 212 рехабилитованих четника, планирају Дражино откопавање, а горе, на сцени, поручник Тасић булдожерима затрпава, багерима откопава и хладњачама пребацује лешеве из једне гробнице у другу, па у паузи сиђе и забавља најбољу подрумску публику на свету козеријама из најбољих Ковачевићевих комада. Али ко би тај инцидент у репертоару Звездара театра гледао?“ Иронична индикација, ипак, функционална је природе, у служби кристализације аргумента о две врсте политичке критике у Ковачевићевом драмском деловању.

Зато што води концизну анализу и прецизну племику, Величковић на 242 странице успева да испише не само студију о политичком позоришту Душана Ковачевића већ и културолошки приручник о сукобу две идеологије и о транзицији кроз књижевне токове. Додатно, он креира и пролегомену за историју српске позоришне критике на примерима текстова посвећеним Ковачевићевом театру, као и још један допринос својим испитивањима продукције академских чланака. Иако упечатљиво и уверљиво износи мноштво афирмативних закључака, приметно је да Величковићево перо нарочито варнички када у стране урезује запаљиве негативне коментаре. То се најбоље види у дијалогу с критиком и театрологијом. Када се са наводима које издваја слаже, Величковић ће најчешће само употребити прилог да су нека тврдња или запажање *тачно*. У супротним случајевима уме да активира тешку артиљерију убојите елоквентности, као када прозива ауторе текста посвећеног *Ларију Томпсону*, због тога сшто су драму окарактерисали као пророчку у односу на НАТО бомбардовање, уместо да је доведу у везу са југословенским ратовима и злочинима тада почиње-

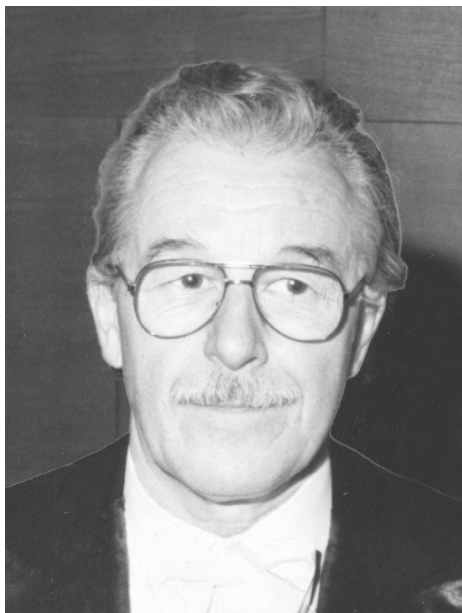
ним: „Ова критика из 2007. године, која етичко слијепило за рат у Југославији из 1996. проглашава видовитошћу у односу на НАТО интервенцију 1999. одличан је примјер проклизавања оне интелигентне и пристојне критике у банални национализам, који своје бомбе не чује док падају по другима, али туђе чује кад падају на њега.“ Са овим и осталим цитатима које сам издвојио, читаоцу ће бити јасно да Величковић није наклоњен суздржаној реторици, али упркос оштрини, она никада не прелази границе пристојности. Колико се тој граници приближава, може да буде предмет дебате за оне који не деле његов систем вредности, али значај такве реторике видљив је превасходно у напору да се аргумент изнесе убедљивије, а закључак ефектније, што може само бити допринос узбудљивијој и прецизнијој размени идеја унутар поља друштвених наука где се неретко сусрећемо са рециклажом безбедних и непродуктивних формулација. На концу, Величковићев фокус није на унутрашњем приступу науке о књижевности већ он интринзичне вредности књижевног дела, у овом случају нарочито, тумачи у спрези са политичким контекстом.

Одигравање приче је обавезна, неизбежна и примарна студија драмског стваралаштва Душана Ковачевића која је због популарности предмета изучавања и привлачног стила приступачна широј публици, а не само стручњацима. Због скрупулозног, исцрпног и дебатног замаха без сумње се може рећи да је она дуго очекивана прекретница у изучавању једног значајног опуса, и уопште политичког позоришта у нас. У њој се артикулише оно што би пратиоци позоришта и драме требало да знају, али никада до краја и на овако експлицитан начин не артикулишу. Управо због методолошких оквира Величковићевог интересовања и његовог сагледавања непосредне историје, политике и уметности, који за многе још увек могу бити изазовни, књига поседује непорецив квалитет зато што се наспрам јасноће, информативности, полемичности и систематичности може успоставити прецизан однос, стимулативан за наставак дијалога. У том смислу ово издање је успешно по још једном параметру – оно демонстрира како изгледа храбро, бескомпромисно и самоуверено бављење науком и критиком.



IN MEMORIAM

МЛАДЕН ЈАГУШТ (1924–2025)
ЕНВЕР ПЕТРОВЦИ (1934–2025)
ЧЕДОМИР ПЕТРОВИЋ (1949–2025)
ДЕЈАН МАТИЋ (1963–2025)



МЛАДЕН ЈАГУШТ (1924–2025)

Век великог Маестра Младена Јагушта

Признајем да у скорије време нисам имала тежи задатак. Како укратко и уопште речима исказати огромно дивљење и присетити се свих његових савета, духовитих опаски, невероватног знања, које је несебично делио са нама, „младима“, али само онда када је био сигуран да ћемо га разумети, да ћемо знати да применимо и употребимо тај добронамерни савет или дато упутство? Непогрешиво је знао да процени ко га слуша и коме је значајно то што говори... Готово никада није трошио речи узалуд. Био је одличан психолог, поседовао невероватан музички таленат, али и велико енциклопедијско знање, богато искуство и сате и сате вредног рада на упознавању музичке литературе, али и онога „што пише између редова“, за шта су потребни посебан сензибилитет и познавање људске душе.

Чула сам за Маестра Јагушта још као врло млада, јер сам преко „Музичке омладине“ редовно посећивала концерте на Коларцу и у центру „Сава“, а тада нисам ни сањала о томе да ћу коју деценију касније имати ту част да сарађујем са њим и да крадем знање од њега.

Званично сам га упознала још 1998. године, на трећој години академије, када сам позвана да радим као асистент режије Дејану Миладиновићу на премијери опере „Вештице из Салема“, која се изводила преведена на српски језик, а прва следећа заједничка оперска премијера била је већ следеће године у Камерној опери и театру „Мадленианум“ и то „Синовање Лукреције“ од Бенцамина Бритна у режији Ришарда Перита, госта из Пољске. С обзиром на то да Маестро Јагушт није говорио енглески језик, ја сам била преводилац између њега и редитеља и то је била фантастична пракса, јер сам од самог почетка имала срећу да учим од врхунских професионалаца и да пратим ток мисли и процес стварања представе и из угла редитеља, али и из угла диригента. Тај се процес веома разликује од процеса рада драмског редитеља, као што се и оперска глума и рад на ликовима, карактерима, односима, поступцима, разликује међу певачима и глумцима. Зато је Маестро Јагушт волео да ради са специјализованим оперским редитељима, који ту разлику знају и поштују, познају принципе оперске режије и музичке драматургије, а „ратовао“ је са појединим драмским редитељима, који не читају нотни текст и не поштују принципе оперске уметности.

Прошло је много година, а онда смо се опет срели на заједничкој продукцији, праизвођењу опере „Хасанагиница“ Растислава Камбасковића у Народном позоришту у Београду, 2010. године, али овога пута у мојој режији. Тада смо најлепше и најприсније сарађивали, „жвакали“ нотни материјал, чак правили и неке измене, због бољег сценског разумевања дела и те дане, проведене у дугим разговорима код Маестра у стану за клавиром, затим у инспиративним шетњама по земунском кеју, па и телефоном, увече пред спавање, убрајам у најкорисније и најлепше професионалне разговоре у мојој каријери. Многи сматрају и у праву су, када кажу да опера „Хасанагиница“ ни-

када не би заживела сценски, да није било Маестра Јагушта и његове упорности и познавања оркестрације и рада на оркестарској партитури. Он је ово дело уобличио и од њега направио сценско оперско дело, оживео га... Велика ми је част што сам му помагала у том процесу и што је поштовао и узимао у обзир моје сугестије у припреми ове премијере.

Можда ћу нешто и прескочити, али значајна сарадња са мојим омиљеним диригентом десила се пре десетак година, када је Младен Јагушт припремао обнову Вердијеве „Травијате“ у Народном позоришту. То је, уједно, био и његов опроштај од оперске сцене, а и прослава 91. рођендана. Још увек пун енергије и жеље да нас подучи и да чујемо неке чињенице које нећемо тако лако имати прилике да чујемо икада више, стрпљиво је радио данима са одабраним солистима, са оркестром, са мношвом, јер ја сам кроз ту представу делимично обновила режију Борислава Поповића, њему у част.

Имао је своје миљенике и то се знало. Био је такав да су га солисти или обожавали, или га се плашили и клонили. Тако је било и са оркестром. Али је свака сарадња са њим била непроцењиво искуство и ко је желео, могао је много да научи и профитира

знањем и бољом перцепцијом и упућеношћу. Волео је да открива „бисере“ у музици и много је држао до музичке драматургије. Сматрам се веома богатом што сам имала прилике да више пута блиско сарађујемо, а од њему најближих сарадника морам да посебно издвојим диригента Ану Зорану Брајовић, са којом је Маестро Јагушт врло често сарађивао и којој је пренео највише знања и искуства. Он је био њен „Велики Штрумпф“, како га је од милоште звала, и верујем да га памти на најлепши могући начин, јер су много заједничких врхова освојили.

У паузама проба обавезно би појео банану (као врхунски спортиста). Сликао је божанствено и његови акварели су имали изузетну уметничку вредност и лепоту.

Био је заиста посебан и драго ми је да је у добром здрављу проживео свој дуги век, а нама који ћемо га памтити, недостајаће његов хумор и доскочице, али и стваралачка нервоза и изузетна озбиљност пред сваки наступ, као да је и први и последњи.

Слава Великом Маестру и хвала на свему!

Ивана Драгутиновић Маричић
оперски редитељ



ЕНВЕР ПЕТРОВЦИ (1934–2025)

Човек и уметник кога су волели људи

Велики драмски уметник Енвер Петровци, глумац, писац, редитељ и професор, напустио је овај свет онако како је и живео – оригинално и без буке, у својој режији и свом извођењу, пред својом одабраном публиком у свом дому... Само су га Хана, Ванеса и Астрит гледали и слушали док је те ноћи 22. септембра 2025. наступао лежећи у свом кревету. Боље се непрестано за ваздух, тихо је певао и рецитовао стихове о сцени, драмској и животној, која се гаси... Није импровизовао. Била је то његова композиција *Убили су ми те, лепото*, коју је први пут јавно, пред препуном двораном у Тирани, извео још у мају 2016. Негде пред зору, једва чујно, отпевао је својим ћеркама и сину *My Way*, Френка Синатре и престао да дише... Може ли се уопште замислити лепши и адекватнији крај живота за Енвера Петровција, косов-

ског, албанског, српског, југословенског и европског уметника, који је волео људе и кога су људи изузетно ценили и волели. Сви сем националиста. Двојица српских 22. марта 1999. извели су у Приштини атентат на Петровција, док је након испита са својим студентима седео у кафићу... Том злочину над професором и студентима посветио сам редове у свом роману *Смех под вешалима*, у коме су Ваљбона и Енвер Петровци главни ликови. Уместо последњег поздрава изузетном човеку, свом пријатељу, ево тих редова из књиге...

Сви су се обрадовали тог 22. марта '99, када је Енвер ушао у „Меџик“ с јединим циљем да свог пријатеља Фадиља одвезе до куће.

„Нећемо ићи док не попијеш пиће“, рекао је Фадиљ устајући од стола за којим су седели и студенти.

„Седите, професоре, ево, овде“, устао је Менсур. И остали су заграјали.

„Молим вас, професоре, ево можете овде“, устала је Адријана, а за њом и Истреф:

„Само једно, професоре, немојте да ме одбијете.“

„Када би мене овако молили моји ђаци“, рекао је Фадиљ, „никада их не би одбио. Шта ћеш да попијеш?“

Енвер је дигао руку да би стишао повике са свих страна.

„Ајде, доста, шта сте загламили“, окрене се Истрефу показујући му на прозоре. „Спусти венецијанере.“ Адријана је села. Фадиљ га је трећи пут питао за пиће.

„Нећу алкохол, станујеш далеко“, рекао је и из џепа извадио мобилни. „Оћу чај од оних планинских трава.“

У том тренутку у кафић је ушао дечак од десетак година. Из торбе вади и нуди цигарете од стола до стола. Истреф спушта венецијанере на прозорима, па принесе још једну столицу за сто где му је друштво. Фадиљ је за шанком наручивао чај за Енвера, који је сео међу своје студенте. Из звучника је допирао предиван глас Арете Френклин. Певала је о некоме ко треба да јој се врати, јер га жели заувек...

Жесток аплауз на крају сонга снимљеног на концерту пригушује ломљаву стакла у кафићу. Неко је покушавао да провали кроз затворен прозор. Једном, па још једном. И нико није приметио протурену цев

калашњикова. Рафал. Праштали су меци по кафићу, по људима, по чашама и флашама на полици у шанку. Одакле је Фадиљ викао: „Лези доле! На под... на под!“ Шкрипали су столови и падале столице... Једна девојка је умала и вриштала. Нестало је светла, утихнула је музика. Енвер је осећао како му меци фијучу поред главе... и неку врелину. Испео му је мобилни из руке. Покушао је да устане. Заљуљао се, ударио главом о сто и стропоштао на под...

„О, мајку вам јебем... погодили сте ме у леђа“, викао је Фадиљ од шанка.

И Адријана је покушала да устане, али пала је заједно са столицом. Општи метеж, вриска и запомагање... Пуцњава престаје. Енвер се придиче на колена. Осекћа врелину на десној нози и топлу крв на левој шаши. У мраку напипава главу неког поред шанка. „Немој да ме убијеш!“, запомагао је дечак који је продавао цигарете...

„Не бој се... Не бој се, ја сам Енвер...“ Споља је опет осут рафал из аутомата.

„О, мајку вам јебем... докле ћете...“, викао је Фадиљ. Неко је у ћошку запомагао. Широо се оштар мирис сумпора и барута. Негде је звонио Енверов мобилни, али је он осекћао бол у нози и није могао да га дохвати.

„Ајмо, доста је!“ викнуо је на српском неко напољу. Рафал је моментално прекинут. Чују се нечије стењање и јауци у мраку кафића. И жубор воде која их залива попут плјуска. Меци су избушили бакарне цеви топловода испод плафона. Опет звони мобилни:

„Није професор, госпођо Петровци... Ја сам Менсур, његов студент... на нас су пуцали у кафићу... Да, да...“

Енвер је узео мобилни:

„Ваљбона, ја сам. Жив сам, зови полицију. Не знам да л' сам рањен. Не, немој долазити, зови полицију. Да, и хитну“, веза се прекинула. Енвер се придигао на ноге. Није покушао да поново чује своју супругу. Крвав и мокар од воде која је шикљала с плафона, прозивао је у мраку своје студенте. Адријана Абдулаху, најмлађа међу њима, није се јављала.

Много би простора требало само да набројим више од 50 улога које је Енвер Петровци одиграо у позориштима по Србији, на Косову, у Босни и Херцеговини, Хрватској, Албанији... Одиграо је на десетине филмских и телевизијских улога широм Балкана и по Европи. Написао је четири драме, од којих су неке преточене у сценарије... Остаје да се памти и његов Студио глуме, кроз који је образовао читаве генерације глумаца са Косова.

Енвер Петровци је рођен и школовао се у Приштини, а глуму је седамдесетих година прошлог века студирао на ФДУ у Београду. За Београд и београдска позоришта у којима је играо остаће присно везан читавог живота. За Атеље 212 посебно:

„Никада нећу заборавити седељке у бифеу позоришта Атеље 212. Ја, тада млад глумац, стајао сам уз шанк или седео када је било места, са мудрацима културе. Замислите, ја клинац, слушам шта говоре уз пиће Данило Киш, Борислав Михајловић Михиз, Мира Траиловић, Јован Ћирилов, Зоран Радмиловић, Беким Фехмиу, Љуба Тадић, шармантни Драган Николић, Бата Стојковић, Мира Бањац, Слободан Селенић, господин Бутковић, Душан Ковачевић, Петар Краљ, Борка Павићевић, Петар Божовић... И много, много случајних гостију... Од разних политичара и генерала па све до светског првака у шаху Анатолија Карпова... Узгред буди речено, са Карповом сам у бифеу одиграо једну партију шаха. Зна се ко је био победник... Ја! ... Када бисмо се зајебавали.“

Да је, пре четрдесетак година, у бившој земљи било само десетак одсто више људи попут Енвера Петровција, стварност би на овим просторима данас изгледала битно другачије.

Раде Радовановић

(фото: Самир Делић)



ЧЕДОМИР ПЕТРОВИЋ (1949–2025)

Чеда и ја смо се срели на Академији. Студирао је глуму код Миленка Маричића, била је то шавава класа. Сећам се да ме је позвао на испит треће године, на *Малограђане* Максима Горког. Играо је неког Птичара, споредну улогу. Ја сам био одушевљен. После неког времена, ми, студенти режије, журили смо материјале за испитне представе. Сви моји класићи су били завршили своје представе, ја још увек нисам знао шта да радим. Онда се сетим да сам као клинац читао књигу Вилијема Саројана, *Хеј, ви напољу*. Кажем Чеди: Прочитај ово. Текст је у дијалогу, а основ приче је следећи: један је лажно оптужен за силовање, спремају се да га линчују, а ту је једна девојка која му помогне да побегне из затвора. Испит је игран у Дадову, сценографију је представљао један кружни кавез од мреже, који симболизује затвор... Било је узбудљиво и успешно. На одбрани испита, професорка Борјана

Продановић ме пита: „Шта ви мислите, да ли је боља Петровићева улога или ваша режија?“ Ја искрено кажем: „Чедина улога је боља!“ А професор Тоза Рапајић скочи: „Није, није, није! Ваша режија је боља!“ Добио сам десетку. Тако су почели Чедина и моја позоришна сарадња и дружење.

Био је страشان за сарадњу. Увек дубоко у материјалу, никад није питао: зашто, како... Само дође и каже ти шта је смислио. Радиле смо две успешне представе у радној заједници „Под разно“, једном од првих приватних позоришта код нас, *Фреде, лаку ноћ* Драгослава Михаиловића и *С.О.С. Спасите наше душе* Милоша Радовића. У првој је играо неког професора математике. Имао сам одело које ми је направио кројач али идиотски, један рукав дужи од другог, неупотребљиво... Он се одушевио тим оделом, направио је лик од тога, ставио је цвикере, обукао тај идиотски сако и додао откопчан шлиц... Био је духовит и брз глумац. Брзи глумци су ретки, после њега је такав био једино Брстина. Имао је приватно потпуно другачију енергију него на сцени. Чеда је био глумац продуховљеног дара. Највише је волео да игра јадне људе и бранио их је својом игром. Никада није желео да игра неког великог, неког хероја, директора... већ ето – професора математике.

У животу је био веома духовит, на сцени је био „прерађено“ духовит, на сцени је тај хумор био префињен. Знао је и умео да се игра и на сцени и око сцене. Пошто је *Фреде, лаку ноћ* била независна продукција, нисмо имали класичан декор, већ само једну мапу која представља зборницу у школи. И сад ми дођемо негде да гостујемо, на пример у Брчко. Домаћини нас позову да попијемо, да се освежимо и питају: „Кад вам стиже декор?“ Чеда каже: „Сад ће декор, камион стиже...“ Пролази време, сат пред представу декора још нема. Чеда каже: „Мора да се негде покварио камион?“ Домаћини очајни, питају: „Па шта ћемо сад? Како ћете играти?“ Чеда каже: „Добро, снаћи ћемо се. Је л’ имате неку мапу?“ Они се поломе да нам помогну. А он их тако све време држи у заблуди, да ови после чак кажу: „Браво!“, верујући како су се глумци снашли и жртвовали за публику.

Био је врло пажљив са колегама на сцени. На при-

мер, у *Фреду* једине улоге су играли Олга Спиридоновић, Сташа Пешић и Чеда. Олга је, због здравствених проблема, имала фазе да заборави део текста или застане... Чеда је увек знао да је елегантно „извуче“, сачека ако види да је у паници због незнања текста и сл. Сви су га глумци волели и веома поштовали.

Био је стваралац огромне позоришне маште, богата личност која се није задржавала само на глумачком изразу, па је касније то каналисао и кроз писање и режирање. Много је волео старе глумце. Причао нам је бројне анегдоте из тих времена, из времена путујућих глумаца... Свакаке појединости је знао. Ишао је у Позоришни музеј, читао старе новине, позоришне књиге... Искрено је поштовао свет путујућих глумаца. Тако је написао и режирао серију о предатним путујућим глумцима *Неки чудни људи*. Тиме је заокружио ту своју велику љубав и исписао љубавно писмо глумачкој професији.

Чедомир Петровић дипломирао је на Академији за позориште, филм, радио и телевизију 1973, а након последипломских студија радио је једно време као асистент проф. др Бранивоја Ђорђевића на предмету Дикција на Факултету драмских уметности у Београду. Био је члан Београдског драмског позоришта, Атељеа 212, Народног позоришта у Београду, а гостовао је у Југословенском драмском позоришту и на Вечерњој сцени „Радовић“. Значајније позоришне улоге: Ненад Алексић (*Мир-Јам*, *Рањени орао*, Атеље 212), Кока (Р. Смиљанић, *Случај шампиона*, Београдско драмско позориште), Кирилов (Ф. М. Достојевски, *Зли дуси*, Југословенско драмско позориште), Максим Црнојевић (*Максим Црнојевић*, Л. Костић, Београдско

драмско позориште), Симеон Његован (Б. Пекић, *Корешподенција*, Атеље 212), у делима М. А. Булгакова: Др Борментал (*Псеће срце*, Атеље 212) и Исус Христ (*Мајстор и Маргарита*, Народно позориште) и др. Остварио је бројне запажене улоге на филму, те у ТВ драмама и култним ТВ серијама за одрасле и за децу (*Позориште у кући*, *Отписани*, *Усијане главе*, *Камионџије*, *Врућ ветар*, *Приче из радионице*, *Вуков ћошак*, *Бољи живот* и др). Као редитељ дебитовао је 1988. представом *Нушићу, с љубављу* на Вечерњој сцени „Радовић“. Аутор је сценарија и редитељ филма *Руски цар* (1993), серије ТВ минијатура *То се само свици играју* (1996), ТВ адаптације Нушићеве приповетке *Мили и слатки мој Ђокице* (2000) и игране серије о путујућим глумцима *Неки чудни људи* (2008). Један је од оснивача алтернативних позоришта „Под разно“ и „Дијалог“. У продукцији позоришта „Под разно“ играо у култним представама *Фреде, лаку ноћ* Д. Михаиловића и *С.О.С. Спасите наше душе* М. Радовића. Од 1995. до 1997. водио је драмски студио „Ми“ са професором Миленком Маричићем и глумицом Миром Ступицом. Аутор је три романа за децу: *Тајни живот Хранислава Добрића*, *Бекство у Африку Хранислава Добрића* и *Мој живот са Агатоном*. Писац је бројних чланака, есеја и фељтона из области политике, социологије и културе у београдским недељним и дневним новинама. Део тих текстова сабран је у књизи *Било некад једно време кад су људи били бољи* (Мостар, 2017). Писао је текстове у позоришним часописима *Театрон* и *Лудус*, као и на интернет порталима „Тачно.net“ и „Е-novine“.

Никола Јевтић



ДЕЈАН МАТИЋ (1963–2025)

Мата: принц(un) изре

Нека ми је опроштено: бићу личан, другачији не могу бити.

Јер реч је о Мати, Дејану Матићу, глумцу с којим сам радио много, с којим сам почињао, а о кога сам се, нечињењем, огрешио као човек, друг, пријатељ, саборац. Јесте, говорим о Матиној тешкој, претешкој болести, једној од оних због којих верујући верују још више, а незнабошци губе и последње остатке сумње у могућност постојања Вишњег. За ово не тражим опроштај; кад га нисам затражио на време, сад је касно, и нема више од кога.

Јер нема Мате.

Иако га није било десетак година на сцени, ипак је био ту, у анегдотама, у мислима, у причама, у сталном вајкању и кајању што га не посећујем(о).

Присутност у мислима и причама, слаба је утеха.

Мата је, наиме, умео, као мало ко да буде пријатељ,

и на сцени, и ван сцене. Отуд тих педесетак улога у свим позориштима Београда. Као и све оно што је снимио на филму и телевизији. Бити пријатељ на сцени, то значи не само оно подразумевајуће – тзв. професионализам (пречесто тек пуки изговор за одсуство маште и бирократски приступ уметности); то, пре свега, значи пуну посвећеност целини представе, оданост ансамблу, подршку, пажњу и спремност на стални преиспитујући дијалог са непосредним партнерима на позорници. И око ње. Јер позориште, дакако, није само оно што виде гледаоци него и све оне недеље припрема, проба, невоља, радости, баш као и месеци и године играња, сталног опхођења са гардероберима, маскерима, режисерима, и свима који су део театарског чина званог – представа.

Мата је увек био поданик представе. Увек је радио све што је потребно, али увек и све преко тога – увек је био у пуном дослуху са духом и идејом представе, чак и онда кад би сумњао у исход, кад не би имао суштинско разумевање за редитеља или писца, рецимо. Поштовање је увек имао. И став је увек имао, и није сматрао да треба да се уздржава да га исказе. Зато јесте и сам био поштован као позоришни радник. И вољен као човек.

Покушавам, ето, да не будем личан. А све време, осим гриже савести, осећам присуство човека и глумца с којим сам десетак година, првих његових и мојих у театру, делио – па, скоро све.

Најпре је био Фасбиндеров *Жабар*, у Атељеу 212, моја дипломска. Играо је генерацијски тим: Анита Манчић, Весна Станојевић, Сашка Анђелковић, Тања Венчеловски, Гаги Јовановић, Никола Којо, Уликс Фехмиу, Раде Марковић Млађи. И Неда Арнерић, нажалост, такође покојна. Код Мате, на Брду, пробали смо сцене са Којом. Код Неде смо седели сви после проба. Мата, у својој црвеној „монт“ јакни, с „пеглицом“ око које стално нешто сам петља, а у коју смо, не знам како, успевали да станемо још четворица нас, да стигнемо у Мањез на две велике кригле точеног пива и два помфрита, и да тако седимо око једног стола и делимо ту студентску вечеру, нас пет, шест, седам, осам. Журке код Мате. Слава, Свети Матеј, са сталним зезањем да у ствари славимо Дан Републике. Крстимо Мату на Цвети. Лажемо га да му је кума Анита М. уписала Цветко као крштено име. У

завери-превари учествује и Матина мама. Смејемо се.

Стално смо се смејали с Матом. Незлобив човек, радознао, спреман на сваки, па и најбизарнији покушај, стални организатор, велики буразер. Некад хокејаш, могао је отворити стопала много више од прве позиције на балету, више од 180 степени. Еластичан, разгибан, спреман на физичко прилагођење, на изазове ношења маске и протетичких елемената ако је тако замислио свој лик, прави скомрах, хистрион, играч. Био је неку годину старији од нас са те две паралелне класе, глуме и режије, Маричићеве и Мијачеве. Мата је био једна од најчвршћих спона међу нама. На ФДУ, а и после.

Онда смо радили *Хамлета* у ЈДП-у, он и Раде Марковић Млађи, као Роз и Гил, али тако да се не зна где један почиње, где други завршава. И дословно: цело то ужасно лето деведесет друге, њих двојица су по херцеговским плажама испробавали текст и покрете, користећи се својим искуствима из изврсне пантомимске продукције *Bloody Sports*, што су је, под фирмом „Кугуарс“, играли у „Радовићу“. У једном часу, збиља нисмо/нису знали ко је Розенкранц, а ко Гилденстерн. Па се тако и воде у програму представе: Розенстерн и Гилденкранц.

Нешто касније, у истој сезони кад и *Хамлет*, *Мајн Кампф* Георга Таборија у „Ступици“. Матин монолог (игра у тој мрачној фарси Химлера) са черечењем пилета на научној основи. Наоко фарса. Уистину ужас Холокауста. И све то у најмрачнијој години нашег живота, хиљаду деветсто деведесет трећој.

После тога, *Последњи дани човечанства* у ЈДП-у. Монстр-представа на три спрата – дословно – са четрдесетак учесника. Он и Ђуричко. Штета што вас публика не гледа из профила – шала коју обојица прихватају и шире даље. Мата је увек умео да прими шалу на свој рачун, баш као и да испали незлобivu на туђи. Па нешто мало на филму, у *Убивству с предумишљајем*.

Потом, *Хинкеман* у Битеф театру. Прва изведба тог текста на штокавском наречју језика, звали га како год коме одговара. Мата, поуздани дефанзивни играч средине, покрива цео терен који не могу покрити бекови, крила и центарфор. Као и увек.

Шербулић у *Родољупцима*, пред бомбардовање, на Крсту, у БДП-у, у тандему Смрдић-Шербулић, с ким дружим до Радетом Марковићем Млађим, такође Кугуаром.

Радимо то, и чекамо бомбе. И дочекамо бомбе, па играмо и под бомбама. Представа доспева и до Стеријиног позорја, какво је већ тада било, у срушеној земљи. Смрдић и Шербулић, тај пар нашијенаца спремних да продају Војводину. Сцена с Нађ Палом, Мата пита – Да заврнем ја ово Шербулићево „српски је народ покварен“ мало на југ, а? Да заврнеш. И изађе усред Војводине, у нашој представи дакако не АД 1848, него тада, или сутра, а то је већ данас, тај јужњачки краткосилазни. „Кугуаровски“ безобразлук? Не. Логика игре, па и живота: Војводина је кула вавилонска језика, наречја, обичаја, логика театра налаже игру као принцип.

Мата је увек био спреман на игру. Прва права југословенска, српска и београдска рокенрол генерација, пуна поштовања – стеченог још у аматеризму – спрам позитивне традиције бардова, али генерација Монтија Пајтона и Алана Форда, брза на парадоксу, спремна на смех апсурду, готова да ведрину, али и мрак југословенских осамдесетих претвори у материјал за хистрионски принцип, лудички приступ, начело чисте „позоришности“. Јер што може у позоришту, не може нигде другде. Жив човек на сцени. Размена на сцени, размена сцене и гледалишта.

Последњи заједнички рад, *Анђели у Америци*, опет на Крсту, тамо се Мата скрасио после улога у ЈДП-у, где су прото-Кугуари деценијама играли своју дипломску – наслов њен, одлажем за крај овог сећања, у Атељеу, „Радовићу“, „Бухи“, Пужићу. Као, грдим Мату, али као и увек: обојица знамо да није њему намењено, да преко њега, друга, позоришног брата, саборца, могу допрети до других.

Мата је увек био добри дух сваке представе коју сам с њим радио.

Зато што је дух театра за њега био дух игре.

И тако се звала његова дипломска представа: *Хајде да се играмо*.

Играли смо се.

Ипак, ипак, ако може: нека ми је бар мало опростено што сам побегао кад је игра престала.

Горчин Стојановић

(фото: Благоја Борислав Пешић, из фонда БДП-а)

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 Весна Крчмар, редовни професор (у пензији)

Академија уметности Нови Сад

Др Марина Миливојевић Мађарев, редовни професор

Академија уметности Нови Сад

Др Предраг Петровић, редовни професор

Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Др Зорица Несторовић, редовни професор

Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Др Јелица Стевановић, музејски саветник

Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Др Бранко Вранеш, ванредни професор

Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Др Јелена Марићевић Балаћ, доцент

Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Др Огњен Обрадовић, доцент

Факултет драмских уметности, Универзитет уметности Београд

Др Миљана Симоновић, доктор књижевних наука

Филолошки факултет Универзитета у Лођу, Пољска

Др Милован Здравковић, доктор театрологије

Мр Снежана Кутрички, магистар књижевних наука

Мср Дејан Вукелић, мастер историчар уметности

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

ТЕАТРОН : часопис за позоришну уметност / главни уредник
Бошко Сувајџић ; одговорни уредник Весна Буројевић. - 1974,
бр. 1- . - Београд : Музеј позоришне уметности Србије, 1974-
(Београд : Birograf Comp d.o.o.). - 23 cm

Dostupno i na: <http://teatroslov.mpus.org.rs/izdanja.php>
ISSN 0351-7500 = Teatron (Beograd)
COBISS.SR-ID 28940551

ГЛАВНИ УРЕДНИЦИ ТЕАТРОНА

Петар Волк (1974–1980)

Драгован Јовановић (1980–1983)

Зоран Филиповић (1984–1989)

Зоран Т. Јовановић (1990–1996)

Миодраг Ђукић (1997; 1999–2001)

Александар Милосављевић (1997–1998)

Ксенија Радуловић (2001–2012)

Радомир Путник (2013–2023)

Светислав Јованов (2024)

Јелица Стевановић (2024)

Бошко Сувајџић (2025–)



www.mpus.org.rs