



Културно
наслеђе
Србије

ТЕАТРОНИ

ТЕАТРОН

Број 87

У ЧАСТ 125-ГОДИШЊИЦЕ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ

Лето 1994.

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну историју
и театрологију

Број 87
1994.

Година XVIII
YU ISBN 0351-7500

Издавач

Музеј позоришне уметности Србије
Београд 11000
Господар Јевремова 19

Одговорни уредник

Миодраг Ђукић, директор

Главни уредник

др Зоран Т. Јовановић

Редакција

Мирјана Гаковић
Олга Марковић
Александар Милосављевић
Мирјана Одавић
Верослава Петровић
Драгана Чолић Биљановски
мр Ксенија Шукуљевић Марковић

Коректор

Олга Марковић

Ликовно и техничко решење

Ново Чогурић

Штампарија

ГИП „Култура“, Београд,
Маршала Бирјузова 28

Штампање завршено јуна 1994.

Часопис ТЕАТРОН финансира
Министарство културе Владе Србије

Садржај

125-годишњица Народног позоришта у Београду

Раша Плаовић: <i>Глумачки занай</i>	5
Марта Фрајнд: <i>Први свейски рай у срјској драми и ѿзорицију</i>	21
Бојан Ђорђевић: <i>Срјска историја на дубровачкој ѿзорицији XVII века</i>	27
Предраг Станојевић: <i>Срјски ѿреводи Голдонијевих комедија у XVIII и XIX веку</i>	31
Петар Марјановић: <i>Моји ѿзорицији у делима „Код Хийерборејаца“ и „Ембахаде“ Црњанској</i>	35
Миленко Мисаиловић: <i>Методологија ѿзорицијној критичара Боре Глицића</i>	45
Владимир Ђурић: <i>Историјски, духовни и ѿејски коншексуѿиѿској мишљења код срјских драматичара између два раја</i>	53
Петар Марјановић: <i>Васа Панићелић – ѿедесет ѿодина на сцени</i>	63
Владимир Јовановић: <i>Београдска Ојера на евројској сцени од 1954. до 1969. (Сведочења Дуцана Миладиновића, Мирослава Чанђаловића, Радмиле Бакочевић и Дуцана Шевића)</i>	71
Библиографија написана о гостовањима београдске Опере	90

Из историје београдског Балета

Владимир Јовановић: <i>Кореѿграфија и режија у ојери (Ани Радошевић)</i>	103
Ксенија Шукунјевић Марковић: <i>Балетско сиваралацииво Анаѿолија Жуковској на сцени Народној ѿзорицији у Београду 1925–1944</i>	107
Милица Зајцев: <i>Савремене ѿеме у кореѿографијама Вере Косић</i>	111

Позориште у сећањима савременика

Мирјана Кошић: <i>До Јаѿодине и најрај</i>	113
Александар Огњановић: <i>Једна младосѿ у окујираној Србији (1941–1944)</i>	127

Из рукописа

др Бранислав Војиновић: <i>Шекспир на београдској ѿзорицији</i>	151
---	-----

Позоришна преписка

Бранислав Ђ. Нушић: <i>Три ѿисма Милану Гролу</i>	153
Ружица А. Радосављевић: <i>Трајична судбина ѿлумца Пете Јовановића</i>	157

Из историје глуме

Владимир Јевтовић: <i>Глумачка ѿехника</i>	160
--	-----

Проблеми организације позоришта

Вера Икономова: <i>Београдска ојера у новим оранизационим условима</i>	163
--	-----

Портрети

Владимир Маренић: <i>Живојин Марковић, сценоѿраф и сликар</i>	169
Рајко Радојковић: <i>Даниел Обрадовић</i>	171

Сећања

Живојин Мишчевић: <i>Томанија и Ђорђе Ђуричко</i>	176
Марија Црнобори: <i>Рахела Ферари</i>	178
Александар Милосављевић: <i>Увек и заувек у ѿзорицију Олга Спиридоновић</i>	179

Прикази књига

Слободан Турлаков: <i>Једна књига са (и ѿод) знаком ѿишања</i>	181
Александар Милосављевић: <i>Међу ѿлумцима, а о ѿима</i>	186



Раша Плаовић као Хамлет; портрет Милице Бешевић



Глумачки занат

Нисам много уверен да ће ове белешке бити корисне, да ће се неко моћи њима да послужи, зато их и не бележим као рукопис за књигу, као теорију о глуми, као некакав приручник, већ као запис личне, интимне природе. Два мотива ме покрећу да ово, ипак, чиним. Прво, хтео бих да говорим са самим собом, да дам рачуна самоме себи о томе: шта је то чиме сам се полувековно (ово лепше звучи него кад се каже 5 деценија или 50 година) бавио у свом животу, какав је то био посао, шта има у њему добра и рђава, шта доноси човеку или односи, и како сам се ја у свему томе снашао? Друго, изазван сам, испровоциран многим збивањима на сцени која данас владају позориштем. Да ли сам ја већ толико стар па не могу да схватим, или су те појаве које гледам само заблуде људи и времена, и на то бих хтео да одговорим. Ето, то ме покреће, а нарочито ово друго, да бележим ова своја размишљања.

Да бих могао да одговорим на питања која сам поставио себи, позвао сам у помоћ ЗАНАТ. Мало чудно то изгледа, јер је реч о тзв. уметности. Само, шта је то уметност? Нисам могао да нађем ни једну дефиницију која би ми дала задовољавајући одговор, чак ми ни Кроче није помогао, иако је говорио много и паметно о свему томе, најзад сам сам срочио нешто што би могло да буде налик на дефиницију. По мени, уметничко дело тражи: да онај који ствара ужива у могућности стварања, да се радује и весели делом које прави, да кроз њега своја осећања и своје мисли уобличује, и тако даје себи одушке, па тиме потврђује своје постојање, своју личност; а онај који прима, или слуша, да доживи радост од лепоте дела, задовољство што му је пружена та могућност, да кроз дело открива оно што сам није могао, а у њему постојало несвесно, да понесе собом узбуђење о нечем топлим и пријатном што га је добио од дела. (Разуме се, то не морају да буду само светле и веселе боје, него и тамни тонови који узбуђују, доносе доживљај.)

Ако пристанемо на овакву квалификацију уметничког дела, онда је и оно што се ради у позоришту – уметност. Онај на сцени са истим побудама покреће свој рад, а онај у гледалишту требало би да добије све оне елементе које му пружа и свака друга уметничка творевина. Но, како било да било, останимо код тога назива. Истина, и данас се још у неким крајевима глумац назива вештак, глума вештином, а доста је одомаћен, по мом

миошљењу, врло глуп и нелогичан наслов „репродуктивна уметност“. Ако је нешто уметност, аутохтоно стваралаштво, онда ни у ком случају не може бити репродукција, штампање, механичко умножавање. Нелогично и недоследно.

У уметности је, као што знамо, таленат, обдареност основа, оно примарно, без чега се не може, без чега нема стварања, а он је изван наше моћи, он се доноси на свет мимо наше воље. Какав је то поремећај у хелијама нашег организма који доводи и условљава стварање талента – не знамо, па, према томе, и не можемо утицати на његово постојање, нити га можемо изазвати. Али сам таленат није довољан да се он потпуно искористи, да пружи и донесе све оно што би могао, да га и оствари све, све своје могућности. Познавао сам и видео многе глумце, а и ствараоце других уметности, који су дали једва половину својих могућности, чак и мање, само зато јер им је недостајало оно што ја називам Занат, неки то зову и Рад. Најпотпунију слику о значају заната добио сам приликом посете једне вајарске изложбе Мура (Н. Мооре). Није ме ни запањило ни, морам признати, одушевио сав изложени материјал. То су експонати, вероватно, искрени, али се добија утисак да су намерно прављени да збуне гледаоца, да покрену његову снобовску сујету, и да му, наравно, узму новац. Уживао сам у материјалу који је употребио за своје радове, био је скупocen и фино обрађен. (Може ми се, и, вероватно, са правом, замерити што овако говорим о делима једног од највећих вајара данашњице, то је, свакако, резултат мојих примитивних схватања.) Но, том приликом у дворани, на једном зиду, сасвим дискретно), ненаметљиво и неупадљиво, висиле су његове скице, цртежи и студије за радове које ће пренети у пластику. То ме је и збунило, а и обрадовало, јер сам по њима видео колико је тај уметник овладао својим занатом, како му сваки цртеж доказује потпуно познавање анатомије људског тела, како свака фигура седи или стоји, да је осећање теже и тежишта, равнотеже, сигурно постављено на свим скицама, да су управо вајарски чисто данесене. Сви они други експонати су производ његове маште и његове воље. Ето, тај доживљај ми је потврдио колико је тачно моје мишљење: без савладаног заната нема уметничког стварања, и то је разлог што сам позвао у помоћ Занат за ово моје бележење. Њиме хоћу да се позабавим, а то није баш тако лако, мада на први поглед изгледа врло једноставно.

Данас су у оптицају многе, разноврсне теорије о позоришту, и многе формације, под разним именима, свакојаким позоришних установа. Зову се разнолико: анти-позориште, анти-драма, позориште без речи, напредно, авангардно, експериментално, слободно, позориште будућности и тако даље до у бескрај. Свим тим теоријама и организацијама заједничка је једна особина: нити имају, нити негују, нити воде рачуна о глумачкој професији, о глумачком занату као једном од основних услова за обављање тог посла. У томе се иде тако далеко да се често узимају људи директно с улице, с тргова, доводе непосредно на сцену, и ту настаје прави дар-мар. Говори ко шта хоће и како хоће, раздрљени брадати чупавци скачу преко сцене, премећу се, разголићују, уједају, псују, кезе, пљују партнере, па и публику, раде све што им падне на ум, а под изговором да је све то „ново“, напредно, слободноумно, дух садашњице. При таквим гледиштима, разуме се, глума престаје да буде професија, па чак ни обичан рад. То може свако: иде, говори, виче, псује и пљује, све што се ради и у животу, па за то и није потребна некаква нарочита спрема, некакво учење, знање. А, уз такве погледе, постоји изабрана „литература“. Рекао бих да је и она много допринела да се прихвате и одомаће такви ставови у позоришту.

Куда све то води? Могао би човек да падне у очајање, да изгуби веру и у позориште, и у његову вредност, његов значај и задатак. Али све је то пролазно. У својој дугој, вековној историји, позориште је пролазило кроз многе фазе, трпело свакојаке ударе, велике промене, па ипак остало до данас, живо и моћно, сачувало своју снагу, и поред свих незгода, не може се уништити. Уосталом, већ се сад осећају опадање интересовања и радозналости за ове новотиарије и експериментисања. Све у своје време, и са својим временом.

Оно што је најгоре у томе што се збива у позоришту и око позоришта, јесте запемаривање гледалаца, публике. А она је најважнији и најсложенији чинилац. Сав рад у позоришту, све пробе, и обичне и главне, са декором и маском, са костимом и музиком, или без њих, све то још није позориште, све то још није представа, јер нема публике, нема оних којима је намењено, ради којих се све то прави, којима треба да се све то донесе и пружи. То су познате чињенице. Одмах се поставља питање: Шта гледалац очекује, шта тражи у позоришту и од њега? Одговор је прост: да види, да чује, разуме и нешто понесе у себи са представе, другим речима да нешто осети, доживи. Да би се то постигло, треба умети *говориши* са сцене, треба моћи донети покретом и изразом одговарајући садржај онога шта је речено, треба знати како да се савлада публика и како да се веже за оно што се збива на сцени. У свакодневном животу све се одвија непосредно, само по себи. Партнер је с нама, поред нас, сви наши покрети, сав наш израз, било да га показујемо или скривамо, одвија се једноставно, и ми говоримо и делујемо спонтано, интимно. У позоришту је све друкчије, простор који треба савладати гласом је од неколико десетина метара, па се ту не може говорити у „браду“, смандрљати: гледалац, који је овде некаква врста партнера, доста је удаљен, он мора да види све одређено да би му било јасно, због чега се ради оно што се догађа на сцени (истина, постоји теорија, по мом мишљењу, глупа и не-

могућна да гледалац не мора све да разуме и схвати); осећања која је глумац изазвао у себи, ако их је изазвао, треба да покрену слична и у гледаоцу, све у свему, треба знати како да се то постигне, како да се реше све те „тајне“ глуме, тј. како да се савлада *глумачки занат*.

Позоришна публика је врло сложен феномен. Пре свега, она је, као што рекосмо, одлучујући чинилац који потврђује да је оно што гледамо позоришна представа, можда, чак, и уметност; она често помаже глумцу, каткад и одмаже, она прима или одбија оно што на сцени правимо, она даје завршни суд о нашем послу и нашим напорима. Али какав је тај њен суд, шта нам он казује, то је велико питање, до одговора се тешко долази. Поуздано знамо само једно: кад одбија, и то је сигурно, а зашто, због чега, тешко је дознати. У сваком случају, треба поћи од помисли да смо ми на сцени нешто погрешили. (Дешава се да људи са сцене траже оправдање у „заосталости“ публике, да смо отишли „напред и даље“ од њеног укуса и њених сазнања, итд.) Међутим, све је то заблуда, слаба утеха. Наш неуспех је само доказ наше немоћи, наших слабости, нисмо успели да кажемо оно што смо хтели и што је требало рећи. Ваља, дакле, постарати се да се пронађу слабости, увиде недостаци, сагледа промашај, и, по могућству, све то поправи, или, бар, стекне искуство за будући рад.

Ништа није мање загонетно, неизвесно и нејасно и кад публика прима, прихвата наш рад. Тада постоје две могућности: или смо ми добро обавили свој посао; или смо пошли линијом мањег отпора па заголицали ниже инстинкте публике, њене примитивне страсти, лош укус. Разуме се, ми ћемо се тешити оном првом могућношћу, а и то је слабост која нас води на криви пут.

Често узимамо за одбрану, као изговор за своје неуспехе, слабост дела, рђав текст, публика не може да разуме високу литературу (што може понекад да буде и истина), али и у том случају наша кривица није много мања. Зашто смо узели комад који нисмо у стању да прикажемо, за који немамо одговарајућу поделу или техничке могућности? Публика је најмање крива ако ми рђаво радимо.

Публика је вишеструко чудовиште, ако смем да употребим ту реч, јер она на разноврсне начине утиче и на позориште у целини, и на глумце појединачно, на њихову игру, па и приватан живот, тако да се њен утицај осећа у свим областима позоришног деловања, а тешко је мерљив и ухватљив. Никакве анкете не могу да нам одговоре јасно и тачно: зашто нешто прима, због чега друго одбија. Знамо једино да прихвата или одбија, и то је све. На нама је да сами пронађемо узроке.

Присуство публике у гледишту подиже, каткад, глумчеву игру до високог степена надахнућа. Ако је сцена нафета, такорећи у нервном усијању, а глумац, у оном стотом делићу секунде осети, у паузи, да је гледилиште „без даха“, то му даје велику изражајну снагу, и постиже, у тим тренуцима, свој максимум. И обрнуто, кад је пажња гледалаца расута, кад из гледишта допире некакав потмули жамор, глумац постаје растресен, моћ израза му слаби, и он тада упира сву снагу да скупи пажњу публике. Од игре мало остаје. У том погледу комичари су у бољем положају од трагичара. Они већ својим изласком, често још и иза кулиса,

стичу наклоност публике, она их дочекује доброћудно, и помаже им. То је природно, јер трагичари нагоне гледалиште да саосећа, да трпи, да плаче, а то насиље није најпријатније. Још је теже када се догоди, што често бива, да је цело гледалиште, као неким чудом, сакупљено од људи, готово, од истог расположења. Ту комичари, сад, имају велику муку, да пробију онај хладни зид, ону одбојну, упорну силу људи који „неће да се смеју“. Врло тежак и мучан посао.

За трагичаре је реакција публике још оштрија, опаснија. Пошто је они својом игром нагоне на мучење, трпљење, тамна осећања, то једва чека прилику да им се освети, да се ослободи њиховог притиска, и чим глумац учини какву грешку, случајни „кикс“, погрешан корак, или саплитање и пад, гледалиште својим смехом убија патетику сцене, ослобађа се море која га је са позорнице притискала. Такви моменти су ђаволски непријатни, па је потребно много вештине да се глумац извуче из те ситуације, да поправи оно што је смех уништио, да врати публику у озбиљна, драмска збивања која су у делу.

Па ипак, поред свих тих згода и незгода, у већини случајева, публика из гледалишта подиже представу; некаквим тананим, тешко ухватљивим струјањем, изазива један виши степен уметничког стваралаштва, и својом колективном психозом обухвата осетљиве и оне мање осетљиве људе, ствара од њих једну целину, даје им општи печат заједничког задовољства. То се онда назива: успех позоришта.

Треба указати на још једну, врло важну, готово бих рекао, одлучујућу особину средине, публике, на живот и рад позоришта. Гледалац хоће да прати збивања на сцени и ликове на њој, само ако може да верује у њихову истинитост, њихову реалност, постојање. Због тога он најрадије и гледа „домаћа“ дела, класична или савремена, уколико нису извитоперена и посувраћена, јер у њима види „своје“ људе, познаје их, види себе, прихвата могућност њихове животне стварности. (Ово не треба схватити буквално да само наши, чаршијски, банални типови улице могу да интересују публику, већ и личности других средина и времена морају бити донесени тако да она признаје и прихвата њихову животну истину.) На тај начин увиђамо јасно, потпуно одређено, да публика условљава, управља, руководи нашим радом у позоришту, нашом игром, глумом. Све што прелази изван тих оквира њој је туђе, страно, не усваја га, јер она тражи Свој облик, Свој израз. Тај њен захтев, та њена снага, моћ да нам одређује и облик и садржину нашег рада чини позоришни посао још тежим, још сложенијим. Ми, најчешће, заобилазимо, избегавамо да одговоримо на та теобна, не сасвим одређена питања, бацамо их у „теоретисање“, али она остају пред нама, неумитно, силовито. Добити Свој израз, Свој облик позоришта, данас је највећа жеља сваке сцене, у то се улажу и највећи напори, то је врхунски домет који би требало да достигну сви прави позоришни ствараоци. Мало је њих којима то полази за руком. Гледајући само на европска позоришта, могу се издвојити три средине које су потпуно развиле свој сценски израз, а у њима људе који су и праксом и теоријом довели га до завршеног дела. То су: латинска, германска и словенска средина које имају своје највеће представнике у „Художественном“, Рајнхардовом и у Француској Ко-

медији. Све остало је, поред извесних, специфичних, аутохтоних елемената, мешавина с једном од ових основних врста. Према својим склоностима за позориште, свака средина уноси своје, домаће елементе, негде више негде мање, тако да се чист, самородни стил ретко где може наћи, а нарочито данас када су узајамна међународна посећивања постала тако честа. Ретко кад, у изузетно срећним случајевима, може се наћи на неко дело донесено у чистом, домаћем облику. Такав пример, врло чудно, видео сам у Чешкој, у Прагу, у позоришту Ед. Бурјана „Дивадло 39“, приликом десетогодишњице постојања тог театра. (Можда година није тачна, не сећам се тачно, али то је био јубилеј, за који сам и ја добио позив, и на коме је приказано неколико најбољих остварења тог позоришта.) Том приликом изведено је и дело *Vojna (Paui)*, дело састављено само од народних попевки, поскочица, пошалица, с антиратном пропагандом: сиромашан младић иде у рат, а син богаташа остаје у селу, згрће паре и жени се девојком оног сиромашка. Та представа је било најбоље што су том приликом извели, најаутентичније, потпуно своје, у духу своје средине. Могло би се рећи да је то једна варијанта *Продане неосице* и по боји извођења а и по садржају. У то доба када сам био у Прагу, а био сам у два наврата, он је, у позоришном смислу, представљао пијаци, стетицисти свих утицаја централне Европе. Све што се збивало на позорницама других средина могло се видети и на прашким сценама; све је то било солидно, мајсторски урађено, али се недостатак самониклог, аутохтоног израза није могао избећи, па је, због тога, појава оваквог дела као што је *Vojna* још чуднија и радоснија, јер доприноси још један квалитет општем позоришном стваралаштву. (И у нас је учињен сличан покушај, у Суботици је једна жена, нака ми опрости, заборавио сам њено име, начинила дело исте врсте, али, колико ја знам, није имало неког нарочитог успеха, због дела или због извођења, не сећам се.)

Кад говоримо о срединама које условљавају, одређују позоришни израз најбољи пример, за потврду овог мишљења, пружа нам Русија. Неколико великих, у свету чувених, позоришта раде, истовремено, а свако од њих има своју карактеристику, своју боју. Међутим, ма колико да се међусобно разликују, сви они припадају једној врсти, имају једну заједничку основу, сви они су чланови породице „руског позоришта“. Мејерхолд, Вахтангов, Художественици, Комсомол, Моссовјета, и остали, сви су они проишли из школе К.С. Станиславског, који је, као генијални радник сцене, учио захтеве средине и успео да им да и практичну и теоријску обраду.

Имамо ли ми услова за стварање свог израза, захтева ли наша средина то од нас, пружа ли нам могућности за такав рад? Дуго сам се бавио тим питањем, понешто и покушавао, и пошто сам, готово, усамљен, пошто нигде нисам наишао ни на разумевање, па чак ни на интересовање, остало ми је једино да се сам мучим и одговарам самоме себи. Посматрајући све оно што су други, па и ја с њима, радили на сцени, могао бих укратко овако да изложим та своја запажања: два дела се изразито издвајају у игри наших глумаца, један је приказивање наших људи, домаће литературе, у пуном реалистичком облику; и други део је наша игра у осталом репертоару. У овој првој врсти, „народ-

ној“, да се тако изразим, имали смо невероватно велике, славне представнике; помињем само неке: Добриновића, Гинића, Жанку, Саву Тодоровића, Чичу и много још. Сви су они с мером, укусом, високим уметничким квалитетима доносили своје улоге, привлачили публику. У осталом репертоару осећали су се разни утицаји. На самом почетку, мислим мог живота у позоришту, још је владао „псеудо-романтичарски“, да га тако назовем, дух, нарочито у озбиљној драмској, трагичарској литератури; а убрзо почели су да узимају превагу други утицаји, германски натурализам, руски реализам, а у друштвеној, салонској комедији француски начин игре, према репертоару и редитељима. И у тој врсти, и под тим условима, имали смо неколико врло снажних личности као што су били Гавриловић, Добрица, Исаиловић и други. Те изузетно јаке глумачке фигуре говориле су ми, убеђивале да и код нас може да се помишља на *наш* израз, да се вреди и тиме позабавити, јер средина која даје тако велике глумачке таленте, неминовно, мора и сама да поседује развијено осећање за позоришну уметност. Надам се да ће неке од обдарених поћи за руком и теоријски, а и на пракси да то оствари; желео бих да то буде што скорије.

Све ово разматрање о публици учинио сам само зато да бих указао колики је њен утицај, њен значај за нас у позоришту, а то се често заборавља.

Гледалац са свога места у гледалишту посматра збивања на сцени дводимензионално, као слику, без обзира на архитектонска решења, била она амфитеатрална, кружна или класична „хутија“; па ипак он осећа просторност сцене, све види, трабало би да види, и има утисак као да гледа рељеф, дубоки, јаки рељеф. Зато сва просторна решења на сцени морају о томе да воде рачуна, да користе и подешавају распоред на сцени, да би сачували гледаоцу осећање пуног простора. Нарочито та уметност у коришћењу простора долази до израза код тзв. „масовних сцена“, при чему се, и кад употребимо велики број људи, не добија утисак масе јер нисмо искористили ваљано сценски простор, а ништа није мање значајна брига о коришћењу простора и у игри с малим бројем лица, чак и у солистичкој игри. Правило је: целокупан простор сцене треба користити и при том сачувати гледаоцу видљивост, прегледност и осећање дубине сцене. Иако се ова примедба више односи на режију него на глумца, и његово осећање сценског простора мора увек да је присутно докле год је на позорници.

Свака представа је увек, више или мање, друкчија од оне претходне или будуће, што је и разумљиво ако се узму у обзир све околности које утичу на стварање представа; реч је о солидно обрађеним делима и са глумцима који свој посао раде са пуном одговорношћу. Знамо колики је и какав утицај публике, колико је она разноврсна и ћудљива, колико још других елемената суделују у изграђивању, па, свакако, не смемо занемарити ни глумца, његову физичку и психичку кондицију, што све заједно условљава ниво приказа те вечери. То је разлог због којег глумца сваке вечери, после представе, мора сам себи да полагае рачуна: шта је све учинио на сцени, шта је било добро а шта слабо, и зашто? Тај начин самокритике прати глумца целог живота, то је једини пут да одржи своју моћ стварања, свежину и да до

максимума искористи своје могућности. Да би се спречила штетност те променљивости представа, да би гледалац увек добијао задовољавајуће утиске с њих, да би се сачувао квалитет представе, да би она увек остала на степену који је оправдава, постоји одређена *граница* испод које се не сме ићи. Ту границу обезбеђује само Занат, само савладан занат може да преброди и уклони све препреке које спуштају представу испод нивоа, испод границе дозвољеног. Тим занатом мора глумац да овлада што потпуније, а он се учи читавог живота.

Сваки пут, тако-рећи, после сваке представе, глумац са грешкама и слабостима, допуњава своје познавање и савлађивање заната.

Закључак: испод границе не сме се ићи, а она се постиже и одржава само занатом.

Дуговечност глуме, па према томе и позоришта, може се објаснити само чињеницом да је она органска потреба човекова. У свакодневном животу, кад описујемо некакав догађај, причавамо оно што смо видели и доживели, у своје казивање уносимо, према својим способностима, неку врсту глуме, не причамо равнодушно и без бојадисања. Та особина људске природе учинила је да се глума могла одупрети свим недаћама, прогонима, да савлада све препреке које су се, с времена на време, пред њу истављале. Ни царске наредбе, ни анатема цркве, ни куга, нису могли да утоле ту људску глад за представљањем, као што ни све помодарске теорије данашњице, анти-позориште, анти-драма и остале, неће моћи да извитопере његов облик, његову суштину. Још пре неколико векова Шекспир је у свом *Хамлејту* објаснио шта је позориште, и каква мора да буде глума да би оправдала своје постојање. Те његове речи важе и данас, и биће у снази све док људи не изгубе ту своју органску потребу.

Много се данас говори о кризи позоришта коју стварају нова техничка средства: филм, радио и телевизија. Мислим да је тај страх претеран, и личи ми на оне приче из времена када је настајао озвучени филм. Веровало се тада да ће та новина убити филм, да ће га одбити од гледалаца, а показало се да је филм и даље сачувао своју многољудну заинтересованост публике, а и при томе, ипак, сачувао и интересовање за оно што је прошло. И један и други облик имали су своје специфичне вредности, па их је то и одржало. Исто тако је и појава филма, својевремено, запретила позоришту, али се убрзо показало да позориште може да издржи и ту конкуренцију.

И ова нова појава, радио и телевизија, неће моћи да угуши позориште, јер је његово преимућство у *нейосредности* што га даје гледаоцу. Машина, а радио и телевизија су машине, има својих преимућстава, али и својих слабости. Пре свега, тон је готово по правилу измењен, дикција недовољно чиста, и, поред свих техничких средстава, увек остаје утисак слике, нечег што није живо, што је далеко, недостаје му она повезаност, непосредност присуства публике, која подиже и игру глумаца и појачава узбуђење оних у гледалишту.

Морам признати да је утицај радио-телевизије далеко већи, да има далеко бројнију публику, али пошто су то два потпуно различита квалитета, не треба их ни мешати ни поредити. Много

већу опасност за позориште, па и за глумце, ствара „популарност“ коју изазива рад на тим савременим инструментима.

То што те непознати људи запајају, шапућу за тобом, што ти продавац на пијаци помене неку реч коју је чуо од тебе, па зато ти бира бољу робу, или што ти цариник, који те је препознао, на граници, не прегледа пртљаг, све то подиже глумчеву сујету, изазива радост због толике популарности, и, на некакав начин, одвлачи од позоришта. Још кад се узме у обзир и материјална корист, која је каткад пристojна, а некад мизерна, чак и понижавајућа, онда је разумљиво што глумчево интересовање за позориште опада.

Најгоре је што рад на тим техничким справама ствара у глумца навике које су неподношљиве на позорници. Говорити како се то ради пред микрофоном, играти као пред камером, не може се на сцени. Прави „рођени“ глумац ту разлику, ипак, једном осети, а нарочито недостатак додиром с публиком, па се најзад одлучује за једно или друго, односно даје првенство једном или другом.

На крају, да се опет подсетимо Шекспира и његовог *Хамлета*, управо савета што их даје глумцима за представу. Да не бисмо наводили целокупан текст, ево, сажето, шта Хамлет захтева од глумца: природност изговора и радње, у изразу довести до мере, не претерати али и не довести, комичари да не додају свој текст, импровизују, све укупно, донети једноставно „слику живота.“ То је прилично лако захтевати, али је много теже постићи.

Природност на сцени је, да тако кажем, некаква врста „неприродна природност“, условљена слика природности. Треба да се одвија као што бива и у животу, али под условима које поставља позорница: и тон јачи (шапат на сцени је много гласнији него у животу), и изговор речи пунији, и не само значења саме речи већ и њену скривену мисао, тзв. подтекст, треба јасно донети, и покрете, радњу, извести потпуно (у животу је све то најчешће скраћено), па ипак, све мора да тече глатко, да ствара утисак природности, да изазива истинску слику живота. Да би се то постигло потребне су вежбе, учење, познавање и савлађивање заната.

Осећање мере и неговање укуса су елементи потребни и у свакодневном општењу, а једноставност је највећа мета и достигнуће у свакој уметничкој творевини, па, разумљиво, и у глуми.

Каквој врсти људи припада, какав је то човек, какве деформације у његовој психи ствара професија, по чему се глумац разликује од осталих, како средина у којој живи уобличава његов лик, дају одговор на та питања психолози, а ја могу само, из личних запажања, а и сопственог искуства, да одговорим на неке од ових појава.

Не бих могао рећи да су то некакви нарочити људи, јер сличне особине имају и други, само су код глумца неке јаче а неке слабије испољене. Да би се боље разумела и схватила психологија глумца, вратимо се мало у прошла времена.

Још у моје доба, кад сам ја почињао, друштвени састав глумца био је на прилично ниском ступњу. Нису постојале ни школе, ни студија, ни академије, већ се глумачки кадар регрутовао из редова шегрта побеглих с разних заната, или ђака који су

прекинули школовање и побегли од својих кућа. Такви млади људи, разумљиво, нису уживали добар углед у друштву, сматрани су за скитнице, чергаре, лакрдијаше, па је и природно што се говорило о закону из доба кнеза Милоша: „Лопови, курве и глумци – сахрањују се изван гробља.“ Иако су их забављали, иако су радо седали с њима по каванама и уживали у њиховим причама и шалама, ретко су их пуштали у своје куће. Мало је изузетака било међу просвећенијим грађанима, који су прелазили преко тих схватања.

Већ и сам реч „глумац“ при изговарању, по интонацији, као, уосталом, и многе друге речи, имала је вишеструко значење, али је она много богатија у бојама од осталих, и јасно указује на односе према људима те професије. Од озбиљног, потврдног признања професије и човека који се њом бави, што је доста ретко, па подсмешљивог, подругљивог, презривог, одбацујућег, ниподоштавајућег, сажалујућег, и до још многих прелива у боји при изговору те речи, осећамо однос средине према тој врсти занимања. Такво стање морало је да остави трага на тим људима, и остављало је.

Чудно је, и није ми јасно, због чега су ти људи напуштали своје колико-толико срећене услове живота, шта их је привлачило да одлазе у очигледну немаштину, гладовање, потуцање и отворено видљиви друштвени презир? Није то, сигурно, био ни сјај позоришта и позорнице, јер су се они срели са њима први пут у некаквој бедној механи, с две-три јадне кулисе, и са сиромашном групом путујуће дружине, нити их је могао привући друштвени углед посла, ни изгледи на какво материјално стицање. Магија, чаробна моћ позорнице одвела је те младе људе на пут и тежак, мучан и незахвалан. Гледао сам људе младе, здраве, разборите, који би могли у животу да постигну много шта и лакше и боље, како, у паузи, преврћу кулисе, играју столице, само да би на сцени, под некаквом маском, изговорили реч-две. Тај ентузијазам, занос, држи их у позоришту, чини да подносе све невоље, откупљује недостатак осталих животних радости.

Но, при свем том, не треба изгубити из вида да је наша средина, и у овим околностима, под овим условима, дала знатан број глумачких величина. Многи од њих су били европске, да не кажем светске, класе оног времена. Помињем само Добрицу, који је, док је још све било свеже у њему после премијере, ван сваке сумње, био најбољи, највећи Отело у целој Европи. Играо сам тада у тим представама с њим, видео сам прилично и друге глумце, па спокојно могу да тврдим оно што сам рекао о нашем Добрици.

Не треба заборавити ни оне који су својим трудом, самоучењем, успели да стекну многа сазнања, да развију свој интелект, и да тако постану свесни носиоци своје друштвене улоге. Њих, на жалост, није било много, али их је, ипак, било довољно да се због њих, и преко њих, почне да мења и став средине према тој професији и том занату, и људима у њима.

Као и свака професија, тако и глумачка, оставља трага на личности која је упражњава, изазива специфичне деформације. Већ сам начин говора је упадљив, као и став, држање, покрети. У приватном животу све то често доводи до неспоразума, који

су каткад смешни, некад и тужни. Кад говори искрено, обзирно, кажу му да глуми, и обрнуто, кад прави неку од својих глумачких егзибиција верују да је збиља, да стварно тако мисли и осећа. Ти неспоразуми су врло чести, па се не зна коме више сметају, глумцу или његовом сабеседнику. У сваком случају, глумац то мора да подноси као неизбежну професионалну деформацију, ма колико било непријатно и тешко.

Према својој природној предодређености, глумци се, глобално, могу сврстати у две групе: једни видљиво, упадљиво, чак и разметљиво показују себе и свој занат, други уздржано, готово стидљиво повлаче се у себе, нерадо истичу своју професију. Већи је број оних првих, па се, због њих, и ови други стављају у заједничку групу: глумац. Те и такве природне склоности одређују и њихову активност на сцени, деле их у разне категорије, дају им улоге одговарајуће врсте, али се стиче велико изненађење кад глумац, с успехом, оствари улогу која *a priori*, припада оној другој групи глумаца. Сам глумац, а и руководиоци, стичу, поред изненађења, и неочекивано нову боју.

Свакако је велика жалост, туга, кад се промаши у избору професије, а кад је у питању позориште, глума, онда је то врло мучно. Обично су то интелигентнији људи, који би на неком другом послу постигли, сигурно, солидне резултате, али оковани сујетом, жељом за показивањем, опијени свим оним што позориште носи у себи, остају у њему, а кад се расвесте онда је већ доцкан да се почне нешто друго. Остајући у позоришту као секундарни, помоћни чланови, поврећене таштине, стичу постепено комплексе прогоњења, неразумевања, и ојаћени, увређени до крајче свој живот. А таквих је било много, има их и сад доста, и због тога је велика одговорност на онима који упућују или одлучују хоће ли некога пустити на тај пут, било да су наставници у школама или руководиоци у позориштима.

Две основне особине јако су испољене у глуми: њен колективистички карактер и њена дематеријализација. Представа је, као што је познато, резултат свих позоришних радника: редитеља, глумаца, сликара, декоратера и осталог техничког, помажућег, апарата. Од особите је важности и значаја скупна игра глумаца на сцени и међусобни односи партнера у комаду. Преко њих публика добија јасну слику о делу, разуме комад. Често приватни односи глумаца помуте њихове обавезне односе партнера у комаду (неки се воле, други не подносе итд.), па игра постаје нејасна, представа трпи, пада. Признајемо да је тешко одвојити и уклонити своја лична осећања трпеливости и неподношења, али глумац мора да нађе пута и начина, да, бар док је на сцени, уклони ту велику препреку свакој доброј игри, а при томе му највише помаже пуна концентрација, усредсређење, потпуна везаност за лик који доноси. Заборављајући на ту колективну, скупну особину игре, има глумаца који живе у убеђењу да, уколико је њихова околина слабија, утолико је њихова игра већа, уочљивија, запаженија; међутим, губе из вида да само у доброме бити добар значи нешто. Ту своју заблуду скупо плаћају када се нађу у бољој средини од оне у којој су дотле били, и од уверења да су најбољи спаду у круг средњих, па и ниже.

Друга основна црта глуме лежи у њеној дематеријализацији. Сав напор глумаца састоји се у томе да што боље, што успешније

изговори свој говор, одигра своју улогу, док се људи других заната паште да што више стекну новаца, положаја, угледа. Сва трвења, пакости, зависти, сукоби налазе свој извор у тој ваздушастој борби око престижа изговорених речи, око боље одиране улоге, а то боље је врло сумњиве, релативне вредности, јер је суд о томе сасвим субјективне врсте, не подлеже никаквим чврстим, реалним чињеницама. Истина, признања о глумачкој вредности доносе и глумцу бољу награду, веће приходе, но век остаје она примарна, нематеријална суштина глумачког заната. Чак и данас, када је и глумце потпуно обухватио галас хонорара, јурњава за разним приредбама, споредним зарадама, и када, због тога, уносе у позориште алкавост, импровизацију, неодговорност према послу, и све остало што карактерише данашње рђаво стање позоришта, па чак и сада, поред свега, влада глумачким светом оно апстрактно, нематеријално: добар и бољи. Можда у томе и лежи лепота, чар, привлачност и вредност глуме.

Једна необична противуречност, парадокс, прати глумачки род: да би потврдио своје постојање, своју личност, он мора да је потискује, да уступа места личностима које приказује, јер само потпуним доношењем тих ликова он стиче вредност сопствене личности, оправдава своју егзистенцију. Та чињеница намеће глумцу читав низ тегаба, захтева од њега многа одрицања, ускраћује му многа лична, приватна, задовољства, јер му над глумом стално виси мач вечерашње представе, улоге, личности које треба донети. Од јутра, како устане, испитује своју физичку кондицију, глас, грло, покретљивост мишића, и све то подређује не себи већ лику, личности коју треба да донесе на сцени. Сличне обавезе постоје и код радника других професија, само су много мање и слабије, јер књиговођа може да своди рачуне и под кивајницом, а Хамлет не може да буде с промуклим гласом. Та специфична брига о себи ради других, ради имагинарних ликова из комада, приморава глумца да се лишава много чега што је дозвољено другим професионалцима.

Истине ради, ваља рећи да се и данас може видети глумац, који, после пробевене ноћи, долази мамуран на посао, сада ређе, но, на жалост, ипак доста често, и тако штети колико себи још више позоришту, јер оно ради као воденица, камен се обрће, па ако нема мељаве – дан је пропао. Ти и такви глумци доказују да им приватна задовољства претежу професионалну савест, и својим поступцима руше углед својим друговима.

Још неку реч о негативним појавама, а има их прилично, но не толико колико се у друштву о њима прича. Пословично је позната глумачка суревњивост, супарништво које је некад било врло оштро, ишло, готово, до криминала. Данас је све то блаже, али и сад пробије примитивизам ту и тамо, па се без скрупула омета партнер, квари сцена намерно лошом игром, а у жељи да се потисне други, а сам, себично, истакне, не схватајући да тим чином убија, истовремено, и вредност куће у којој је и од које живи.

„Тезгарење“, тако убитачно по позориште, такође се користи за борбу са колегама, јер ако је неко добро постављен у круговима радија, телевизије, филма, тим главним изворима тезги, лако му је да онемогући свом супарнику ту успутну зараду. То је

разлог што се на тим местима образују „кланови“, затворени кругови.

„Глумач је инструмент на коме се свира и уметник који на њему свира“ – то је позната констатација, и из ње произилази читав низ тешкоћа, сложености, које глуму издвајају од осталих уметничких послова. У сваком уметничком делу постоје два дела: материјал који се обрађује, и уметник који га, по својој замисли, својим осећањима, користи. Ту је разлика јасна: с једне стране технички део посла, познавање и савлађивање материјала, нешто што се да научити, и с друге, примена материјала, његово уобличавање, што је ствар обдарености, талента, а и једно и друго могу се развијати, неговати.

Иако глума у једној личности садржи оба елемента, и материјал и уметника, и код ње се разликује техничка страна рада, назовимо је „физотехника“, и друга тзв. „психотехника“. Првој припада неговоње и развијање „инструмента“, значи све оно што зависи од физичких могућности глумца, а другој оно што покреће и управља његовим психичким апаратом. И за једну и за другу страну постоји начин, постоје путеви, за њихово развијање, неговоње и управљање. Даљи део размишљања биће посвећен том делу глумачке активности.

Основни елементи физичке кондиције које глумач користи на сцени су: глас, говор и кретање, покрети, па их због тога мора развијати, неговати, усавршавати.

Глас, без обзира какав је по природи, тенор, баритон, бас, вежбама се проширује, јача, уједначаје. Нарочито је од значаја тзв. уједначавање регистара, јер врло често они нису у доброј вези. Било је глумаца, а тога има и у приватном животу, који кад при говору користе, рецимо, горњи регистар стварају утисак као до то говори нека сасвим друга личност, толико им се по боји глас разликује од тона средњег или доњег регистра. Вежбама се тај недостатак доста лако уклања. При раду на развијању гласа, то, разуме се, чине стручњаци, глумач обраћа нарочиту пажњу на дах, дисање, постављање гласа напред због дикције и резонансе, при чему развија и слух. За мушкарце је питање даха једноставно, јер они, углавном, дишу дијафрагмом и вежбама то само развијају, док је код жена, нарочито певачица, много сложености. Довођење тона напред, у маску, тражи више труда, јер се при том раду стиче назални изговор, па се тек са прилично напора, и доста дуга времена може да уклони тај назални, уњкави призвук. Дах и дисање служе да се стекне добра дикција, изговор, а они су најосновнији услов за добру игру. Код самогласника све тече доста лако, јер су они звучни и обли сами по себи, с изузетком гласа „и“ који је грчевит и пискав па се мора да обрати већа пажња при изговору, јер може да доведе чак и до промуклости. При изговарању сугласника, нарочито оних сродних као „б“, „п“, „д“, „т“, итд. морају се удвојити, доносити оштро и јасно, јер они, углавном, одређују смисао и значење речи. Напомињем да је у дикцијским вежбама, како се често ради, непотребна, сувишна покретљивост усана, њихово развлачење, подвучено артикулисање, јер се тиме ништа не добија, а и ружно је. Треба се старати да изговор буде јасан, оштар, а гласови чисто донесени.

Други део „физотехнике“ обрађује покрете, кретање. Ту најзначајнију улогу имају мишићи, односно ослобађање пренапрегнутих мишића. На сцени је природна и стална појава претерано затегнутих мишића, која настаје из два узрока: прво, јер смо свесни да нас посматрају, гледају; затим, из велике, опште, глумачке заблуде да велико напрезање мишића, истовремено, доноси и велика узбуђења, осећања. Први узрок, када нас посматрају, и у животу а не само на сцени, изазива у нама осећање нелагодности, и под тим притиском мењамо и ход, покрете, држање. Други узрок, глумачка заблуда о повезаности снажних осећања и прејакно затегнутих мишића, много је сложенији и тешко се уклања, каткад остаје до краја живота. Та заблуда настаје из веровања да ће грчевитим напрезањем мишића моћи уверити оне у гледалишту како их је обузела снажна емоција, како су обухваћени великим осећањима, а у стварности је супротно: нити они доживљавају некакво узбуђење, осим физичког напрезања, нити су они у гледалишту потресени оним што виде и чују. И у животу, поготово на сцени, тешка физичка напрезања спречавају сваку већу концентрацију, онемогућавају свако продубљивање идеја и мисли, искључују свако дубље осећање, али пошто је много лакше изазвати затезање и грчење мишића него покренути права осећања, глумци прибегавају тој обмани, па тако varaју и себе, покушавајући да преваре и друге.

Свако претерано затезање мишића, свако грчење, мења наше покрете, даје им неприродну оштрину, укрупњеност, ломи их, удрвенљује. Када бисмо могли да учимо од животиња, нарочито од мачака, видели бисмо колико су њихови покрети меки, обли, грациозни и економични, без сувишног, непотребног напрезања. Ми, у животу, имамо то исто, али нам се, под изузетним околностима, под притиском затегнутих мишића, покрети извитоперавају, постају дрвени, ружни, значи, морамо их поправљати. Начин за уклањање тих недостатака је врло прост, али и тежак, доста смета, захтева дуготрајно вежбање. Треба свешћу прегледати цело тело и опустити мишиће који су јако затегнути, само, у том тренутку самопосматрања, контроле, прекидамо нит доживљавања, осећања, и тиме слабимо интензитет своје игре. То је велика незгода, сметња, али неминовна, јер без уклањања мишићне затегнутости, не можемо доћи нити сачувати, ни права осећања, нити имати истинско доживљавање које желимо да на сцени постигнемо. Зато те вежбе трају врло дуго, мучне су, све док не постану потпуно аутоматске, механичке.

Опуштање, ослобађање мишића не треба схватити као млиставост, отромбољеност целог тела, већ само као вољно попуштање претеране мишићне затегнутости, учинити да сваки део нашег тела заузме свој природни, слободни положај. Највише је у питању горњи део тела: рамена, врат, лице и руке, нарочито шаке. Рамена условљавају општи став, врат ослобађа гласовни апарат, а руке су најизразитији део нашег тела на сцени. Речено је: очи су огледало душе – а руке огледало тела, и то је истина. Очи на сцени, због велике удаљености, нису довољно видљиве, упадљиве, и ми их запажамо само преко погледа, тј. преко положаја главе, и зато су нам руке најважнији изражајни елемент. Шака, прсти на руци су њен најделикатнији део, они, каткад, говоре много више него и речи, и право је чудо како се о томе мало

води рачуна, како су занемарени, како су, и код многих глумаца, руке неизразите, прсти крути, грчевити, дрвени. Најтеже се постиже опуштање мишића на лицу, јер су они најтањи и њихово се грчење тешко запажа, али и њих морамо контролисати и постарати се да и они буду ослобођени. Тај део рада на себи, глумац спроводи за све време док живи на сцени, само, временом, то му више не задаје великих мука, он га решава лако, готово и не осећајући.

„Психотехника“ је главни, основни и најсложенији део глумачког заната. Како и колико савлада ту област свог посла, толико ће бити потпунији, већи, бољи глумац и тиме оправдати своје занимање, своју професију.

Да би покренуо свој психички апарат, да би могао да њиме управља, да га одведе одређеном циљу, да би изазвао у себи потребна осећања, глумцу за све то служи једино добра, лако покретљива, развијена *Машта*. Не постоји ни једна вета уметничког стваралаштва, ма којем правцу оно припадало, без активног учешћа маште, па је и позоришно стварање немогућно замислити без њеног суделовања. Та ћудљива, осетљива особина људског духа не подноси насиле, па се с њом мора поступати веома обазриво, иначе ускрађује своје деловање па сав наш труд остаје жалов. Зато се вежбама развија машта, снажи и обогађује, подстиче њена покретљивост, и глумац мора да их упражњава како би увек могао да користи њен благотворни утицај.

Преко слика што их ствара, машта покреће глумчев нервни, психички апарат, ставља га у акцију, даје му могућности да изрази оно што хоће и треба, другим речима, нагони га на игру. Уколико је слика интензивнија, с више боја, уверљивија, у толико ће глумац потпуније и лакше доћи до искреног осећања, до истинитог преживљавања. Сlike које глумац сагледа својим духовним очима одводе га у одређену средину, одвлаче га у ту иреалну, могућну стварност, и он реагује непосредно, лично, свим својим бићем.

Тим путем, преко слика, једино машта успева да глумца доведе у стање непосредног, личног, живог реаговања, да с пуном истином и вером у стварност тих околности, одговара у своје име, односно у име лика своје улоге коју доноси. Поступајући тако глумац, у исто време, брани, оправдава лик улоге, чини га истинитијим, а он сам стиче снагу и ствара утисак истинског доживљавања. Уосталом, бранити лик који представљамо, значи и усвојити га, идентификовати се с њим, а нема тако рђава, зла човека који не би, за себе и у себи, нашао оправдања за своје поступке; и Јаго, са своје тачке гледишта, сматра да су њему причинили неправду, а не да он чини зла и пакости другима, само да би уживао у злу.

Мој маште, њених слика, толика је да она изазива у нама односе према стварима и људима око нас као да постоје стварно, а наши односи су све преко којих публика сазнаје и о нама, и о нашој околини, и само преко њих стиче утисак животне истинитости онога што се дешава на сцени. Наши односи према партнерима, према збивањима, стварима и кулисама око нас, ако су правилни, јасни, чине да гледалац, разуме, преко њих, оно што се догађа и верује у могућну стварност, истинитост онога што гледа.

Док смо на сцени, слике што их ствара машта омогућују нам да лако, непосредно, стварамо односе и према људима и према стварима око нас, али живот једне личности тече у континуитету, он траје и кад личност оде са сцене, то мора и глумцу и гледаоцу да буде јасно. Зашто је отишао са сцене и куда, шта се све у међувремену догодило, и одакле, с каквим расположењем долази поново на сцену, све су то питања на која глумац одговара конкретно, преко слика маште, која га спроводи кроз све ситуације кроз које пролази и сам лик. Разуме се, непотребно је, а и погрешно, да глумац, иза кулиса, шета, млатара, урличе, свађа се сам са собом, јер има и таквих, да би на тај начин допунио живот лика своје улоге. Ако мирно седи на столицу иза кулиса и пусти да га машта води кроз све догађаје што су се збили после његовог изласка са сцене, он ће, без напрезања, истинитије, сагледати све околности кроз које је прошао његов лик, убедљивије ступити на сцену, него што би то постигао оним сувишим замарањем иза кулиса. Дакле, све што је потребно глумцу: познавање средине, сагледање партнера и стварање односа према њима, усвајање лика и изазивање личних, истинитих реакција, све се постиже посредством маште, и пошто је она основни, најзначајнији фактор глумачког стваралаштва, логично, треба је неговати, развијати, јер без ње нема ни глуме, ни глумца, ни уметности.

После маште, а у тесној повезаности са њом, најважнији чинилац у глумачком стварању је *Пажња*. Можемо је поделити у два дела: приватни део и сценски део. Сваком човеку, а глумцу посебно, у животу неопходна је развијена пажња каткад му условљава и опстанак. Ту врсту приватне пажње могли бисмо назвати и запажање, а глумцу та врста, посредно, много користи на сцени, обогађује му памћење, таложи у њему сећања, оставља животне облике и слике, и само ако пролази кроз живот с булном пажњом моћи ће у свом послу да постигне потребну разноврсност и убедљивост. Никад не пролазити површно поред свега што се збива око нас, запажати оштро, ништа да му не промакне, то мора глумац да спроводи током читаваог свог живота.

На сцени је расипање пажње огромно, јер безброј узрочника, сваког тренутка, развлачи глумчеву пажњу, одводи је с главног задатка, улоге, и борба против те појаве је дуг и сложен посао. У науци се каже да истовремено, у једном тренутку, постоји више кракова пажње, на сцени је тај њихов број фантастично увећан. Да набројимо само неке од тог броја, односно на шта све глумац мора, у тим делићима секунде, да обрати пажњу: да обрати пажњу на свој текст што говори, да прати партнеров текст и његове радње, да води рачуна о свом положају на сцени, да послуша и контролише реакцију публике, да подешава своју игру према условима позорнице, приликом гостовања, да евентуално исправља туђе и своје грешке, другим речима, да му пажња буде непрекидно будна и оштра, а да при свем том одржи неопштећену линију истинског доживљавања своје улоге. За толико таквих акција потребна је велика увежбаност, искуство, усредсређеност, концентрација, а све се то постиже развијеном пажњом, зато је она други основни фактор у глумачком стварању.

По теорији, у приватном животу, пажња има функцију сабирања, да све облике и изразе које запажамо, шаље у подсвест, а тамо се групишу по боји и врстама. Свест не може да задржи све утиске што их прима, треба прихватати нове, и због тога већи део онога што је забележила шаље у подсвест, ратеређује наше памћење, омогућава нам, тај начин, да стичемо нове, не губећи при том оне које смо већ стекли. Од мноштва утисака исте врсте што смо их залазили у животу, подсвест изграђује један облик који бисмо могли назвати, по математичкој терминологији, „средња вредност израза“. Узимајући од свих облика оне битне, заједничке елементе, она ствара израз средње вредности, који у позоришном раду има врло значајну улогу. Гледалиште у позоришту је састављено од врло шароликог скупа људи, од високих интелектуалаца до најпримитивнијег човека, и свима њима треба донети, изразити неко осећање у таквом облику да га сви они приме, прихвате као могућно, убедљиво, истинито. То се може постићи само преко средње вредности израза што га ствара подсвест, који једино успева да задовољи све оне у гледалишту. Пример који ћу навести, показаше од коликог је значаја та способност подвести да ствара изразе средње вредности. Приликом гостовања једне германске трупе, главну јунакињу играла је изврсна, искусна глумица. Преломна тачка у њеној улози, а и у комаду, био је тренутак када она, излазећи на сцену, спази свог мужа у наручју једне друге жене. То сазнање она пропрати ужасним криком бола, слома. Као одлична глумица она је пронашла један тако специфичан облик крика да је у гледалишту изазвала утисак неприродног, вештачког, намерно траженог израза. Без обзира што је у животу могућан такав облик крика, са сцене он делује необудљиво, јер је до те мере специфичан, јер не садржи оне елементе средњег израза који би га учинили убедљивим подједнако за све у гледалишту.

Сцена је, као што знамо, веома скућен, ограничен простор, свега неколико десетина квадратних метара, у најбољем случају, и на том терену треба да се виде и затворене одаје, и пустиње, врхови планина, морске дубине, сад већ и васионска пространства. Од уметности и маште сценографа зависи колико ће му они у гледалишту поверовати, а кад има поће за руком да нешто духовито остваре, публика, већ саму појаву декора, поздравља топлим аплаузом.

Ништа није мања ни ограниченост времена на сцени. У рачунама од два-три сата, данас, у овом веку вечите журбе и нервозе, што краће, то боље, треба да се прикажу читав један живот, некад само његови одломци, каткад деценија, па и читави векови. Та условност коју захтева позориште, намеће и глумцу многе обавезе, а изнад свега брзу усредсређеност, концентрацију.

Разгранатост пажње на сцени може да одвуче глумца од главног задатка улоге, ако се томе дода још и приватно, лично његово стање, разноврсност расположења, која својом стварношћу лако потискују имагинарне творевине маште, онда се очас може сагледати од каквог је значаја сабирање пажње, какву улогу игра концентрација, усредсређеност. Скупљање пажње најлакше постижемо преко радње, праве, истинске радње, а то значи заиста гледати а не буљити, стварно радити а не механички, празно прелазити преко предмета, објеката, јер да бисмо

нешто радили потребна је сабрана пажња, и обрнуто, кроз праву радњу сакупљамо пажњу да бисмо могли добро радити; и та повезаност пажње и радње спасава глумца и омогућава му да повољно реши многе задатке што му поставља улога.

Време на сцени протиче некад врло брзо, други пут веома споро, тако да делови секунде изгледају дуге као вечност. Брзо кад се нагло, после неколико реченица, чак само и неколико речи, смењују осећања, расположења; а дуго, врло дуго кад начинимо празну паузу која ништа не казује, или направимо грешку, или то уради наш партнер, или се догоде неподвижене техничке незгоде па се време одужи у бескрај. У таквим случајевима глумчева пажња одлази на другу страну, одваја се од лика, задатка улоге, прелази у приватни сектор, и треба је одмах скупити, сабрати и брзо вратити на прави пут, на улогу, и та неопходна брзина концентрације постиже се вежбама, искуством.

Постоји прилично велика сличност између архитектонског и глумачког рада, на први поглед два сасвим различита посла. Прво, заједничка им је особина утицај маште, затим, поступност при раду. Архитекта, према постављеним задацима и терену, маштом сагледа своје будуће дело, грађевину, затим, поступно, од темеља разрађује и изграђује даље облике своје замисли. Истим редом поступа и глумац: примајући одређене услове добијене од писца и редитеља, он, поступно, преко слика које ствара његова машта, сагледа средину у којој ће бити, ликове око себе, најзад, и своју сопствену личност коју треба да донесе. На крају, архитекта исправља недостатке, додаје украсе, заобљује своје дело, а глумац, такође, коригује слаба места, употпуњава лик, везује све елементе у органску, убедљиву целину.

Некада, то је стара школа, било је правило да изглед зграде, њена фасада, показује, у исти мах, и њену намену, а да спољни однос отвора и пуних маса, истовремено, најављују и унутрашњи распоред, тј. организацију живота у самој грађевини. Данас је то правило занемарено, одбачено, и савремени уметници у грађевинарству иду за облицима, ефектима, нека ми опросте колеге на овом изразу, и неразумљивим, и на силу траженим, и сроченим да запање и збуне масу. Можда и грешим у погледу архитектуре, али у односу на глуму ја сам пристао старог правила: спољни изглед глумца је у органској повезаности с његовом унутарњом природом. Потребна је напомена: ово не треба буквално схватити. Ако се приказује лик интриганта није неопходно донети га у демонском изгледу, или лик честита човека с ореолом на глави, напротив, супротности у изгледу постижу велики утисак, само се, ипак, ма и у најтананијем виду, мора да осети органска повезаност изгледа с његовом психом, душом, можда и незнатним ставом, покретом, осмехом. Уколико смо успели да својим безазленим изгледом обманемо наивнијег гледаоца, да бисмо му, на крају, показали сву своју безочност, у толико ће његов утисак бити дубљи, јачи и дуже ће га памтити.

За сваки рад, ма које он врсте био, ако желимо да је успешан, треба му прићи с добрим расположењем, с радошћу, јер ако га почињемо с мрзовољом, с осећањем тежобе, резултат ће бити слаб, а сам посао непријатан. Све то важи и за глумца и његов рад, прилажење послу треба да га весели, радује, пошто само преко те своје глумачке активности потврђује своје посто-

јање, своју вредност, свој квалитет и према томе, логично је да га и сама могућност која му се пружила за стваралаштво орасположи, изазове у њему добро самоосећање. На жалост, тај први услов за добар, користан рад, с многих узрока, најчешће нам недостаје. Пре свега ту су незгоде у породици, у кући, на личне, приватне заузетости, па „тезге“, снимања на филму, радију, па незадовољство због партнера, па, најзад, и због улоге, јер није главна, прва, и све то кад се скупи убије свако самоосећање, свако осећање и радост према послу. Заиста, треба много снаге и воље да се све те препреке уклоне, савладају, али борба с њима је неминовна, и то не само на почетку, на прилазу послу, већ и у току рада, све до завршетка, па и даље, пред сваку представу, увек и до краја. Ма колико било напорно и тешко, потискавање тих негативних елемената који спречавају стварање и одржавање доброг расположења, самоосећања, глумац мора, у свом интересу, одбацивати, као мање важне, успутне, пролазне, све те сметње, да би довео себе у стање орно, способно за рад. Ослобађајући се свих тих тешкоћа, глумац стиче снагу да се врати улози, свом главном и једином послу.

Стална, готово код свих глумаца, без изузетка, јавља се, у тренутку пред излазак на сцену, тешка нервоза названа општим именом *џрема*. Како у кога, према његовој грађи, код разних глумаца, трема се јавља у разноликим облицима; некад је то врло драматично, граничи се, готово, с безумљем, грчевита напетост, губљење гласа, скоро и сузе; код других је то само немир, усиљен смех, но, ма у каквом виду се јављала, трема одузима стваралачку моћ глумца, онемогућава његову концентрацију, убија његово светло расположење, његово самоосећање. Потребно је да прође доста времена од изласка на сцену, па да се глумац некако среди, нађе себе и улогу у себи, да настави, управо отпочи, свој живот улоге на позорници, и, најзад ослободи тог великог притиска треме. Некад то траје врло дуго, може, чак, и све време приказивања, па се глумац, на крају, осећа понижен и тужан, јер је изгубио једину могућност своје радости, једину шансу да оправда себе. Најгоре је што трема достиже свој врхунац баш у часу када је глумцу најпотребнији мир, потпуно усредсређење, пред излаз на сцену, у том најопаснијем и најзначајнијем тренутку његова рада.

Ослобођење тих тегова постиже се једино успостављањем доброг самоосећања, тј. свесним уклањањем свега што се преда њ испречило, одбацивањем страха од публике као нешто бесмислено и неоправдано, како би се брзо концентрисао, упутио улози и сабрао за појављивање на позорници. Не треба заборавити, да први излазак тражи од глумца мирну, потпуну прибраност, да би могао слободно, повезано, органски живо да развија живот личности коју приказује, јер ако се у почетку промаши, тешко се исправља та грешка, често никад до краја чина.

Тешко је дати једно опште упутство *како да се учи улога*, јер то одређују многи чиниоци. Пре свега, у питању је сама конституција човека, да ли је визуелан или аудитиван тип, да ли боље памти слике, оно што види, или звуке, оно што чује, затим навике стечене у школи, ако је учио, потом услови живота, начин рада у позоришту, и још других узрока и склоности. Једно је несумњиво: улога се мора знати потпуно, јер без савладаног тек-

ста не може бити ни говора о некаквој интерпретацији, још мање о неком уметничком стваралаштву. Има људи који тешко памте, уче говорећи наглас, „бубају“, то чак чине и у гардероби, пред представу, сметају другима, а себе разбијају; неки, опет, то раде пред огледалом, што није најбољи начин, јер их гримасе, спољни покрети одводе од унутарњих доживљавања, осећања; други, који лако, брзо уче, излажу се опасности да, знајући текст боље од својих другова, занемаре даљу обраду улоге па се задовољавају само течним изговарањем речи, не водећи рачуна о томе шта њима треба да казују.

За мене никад није био проблем учење текста, лако сам памтио, а поступао је био овакав: прво, имам развијено визуелно памћење, брзо сам, тако-рећи, пресликао листове књиге из које сам учио, знао сам на којој страни и у ком реду стоји која реченица. Та особина има лошу страну, јер кад се тако примљен текст говори, стиче се утисак читања, морао сам, дакле, и то убрзо, да избришем те слике из памћења и да их заменим, током рада, емотивним, унутарњим покретима. Никад нико ме није чуо да гласно говорим своју улогу за све време рада; али сам зато, идући улицом или возећи се аутобусом, говорио у себи, преслишавао се, пошто нисам имао потребе да, говорећи гласно, вршим диктацијске вежбе, да „ломим језик“, јер сам то савладао благовремено.

Напомињем да је то „унутарње слушање“, тај разговор у себи, такође, индивидуална особна појединаца, развијена како код кога, и, то је чудно, нема везе с певачким слухом. Познавао сам многе певаче, врло високог, ранга, с „апсолутним слухом“, који при разговору, разуме се, на сцени, нису могли да говоре у одређеним интонацијама, што указује да говорни и певачки слух нису исте врсте, зато, мада је пожељно, данас готово и неопходно, да и драмски глумац поседује развијен певачки слух, треба обратити, при пријему кандидата, пажњу и на говорни слух. И, на крају, као што је речено, не постоји јединствено упутство за учење улога, јер то зависи од личних, индивидуалних особина сваког појединца, па зато треба пронаћи свој сопствени пут.

Истовремено, са савлађивањем текста, иде, разуме се, и обрада улоге. При првом сусрету с улогом, односно делом, преко одређених података што их даје писац, стичемо изврстан сумарни, општи утисак о улози, и о свему осталом, средини, збивањима, партнерима. Из тог општег утиска издвајају се поједина места снажнија од осталих, акценти, глумцу врло привлачни, јер у њима, чини му се, може да покаже сву своју креативну моћ, и због тога та места надире, желе да својом бојом преплаве целу улогу. То, појмљиво, није исправно, јер ни једна улога није саздана из једне једине боје, реч је о добрим писцима, чак и најмање, епизодне улоге имају неколико тонова, па кроз своје две-три реченице треба да донесу пуни, обогаћени облик личности, у чему и лежи тежина и величина тзв. „малих“ улога. Борба с надирањем извесних, главних места води се поступном обрадом улоге. Раздвајајући улогу на ситније делове, у којима личност коју приказује хоће да нешто постигне, има некакав задатак (хоће да одброви, да опорекне, умилоствиви, превари, потврди итд.), глумац осмишљава свој лик, даје му садржај и оправдање, савлађује целу обимну материју, и доводи личност до испуњења главног, основ-

ног задатака: да изврши оно што хоће, што жели. Таквим поступним радом отклањају се „празна“ места, улога добија „животну линију“ у континуитету, стиче убедљивост истинитости, а глумца с лакоћом, без напора савлада улогу.

Код обраде улоге треба још истаћи два специфична случаја: поред директног општења с партнером, јављају се и однос с масама и монолог, две појаве које нису ретке на позорници, нарочито у класичним комадима. И однос с масама одвија се поступним редом: прво се успоставља контакт с једним, затим преноси на другог члана групе, и тако редом док се не успостави веза са целом групом и тако добија снажни утисак масовне реакције. За други изузетни облик игре, за монолог, постоје теорије које деле монолог на рационални и емотивни део, а у суштини то је разговор са самим собом, то је разматрање разлога за и против, да би се на крају извео некакав одређени закључак. Сав тај разговор одвија се у себи и пред собом, а закључак доноси као завршетак, као некако олакшање, само треба пазити да се он не саопштава публици, што се врло често чини, већ самоме себи.

Још два елемента траже се од глумца: да има развијено осећање мере, укуса и осећање за паузу. Први, осећање мере, потребно је и у приватном животу, на позорници још више, јер опасност да се изгуби мера прети глумцу са више страна, највише због заводљивог одобравања публике, тај голишави подстрекач лако одводи глумца на странпутицу.

Ваљда најделикатнији, најтананији део глумачког заната је *пауза*. Игра велику и утицајну улогу, а врло се тешко да научити, савладати, најтеже измерити. Она служи у разне сврхе: да развојимо мисао, да их спојимо, да подвучемо, истакнемо, да прекинемо или наставимо, да одговоримо или оћутимо, и баш због тих разноврсних могућности што их има, она је тешко мерљива, ту се ради о врло ситним делићима времена, па само осећање глумца може да доведе до праве мере. Постоје и некаква, готово, математичка правила која одређују извођење паузе, али су она врло крута и њима се мало постиже. „Однос ударне снаге и откупне морају да буду у правилној пропорцији са дужином паузе“. Кад се то преведе на лаички језик изгледа овако: дужина паузе зависи од ударне силе, значи од тонске и нервне снаге коју уносимо у отварање паузе, и од откупне силе, којом настављамо даљи говор, којом прекидамо паузу. Најбоље би се то приказало звучно, али пошто не можемо, остаје нам једино да овако описно изложимо шта мислимо. На разне начине се припрема пауза, али ово су два најосновнија облика: растући и тоном и нервом до врха, нагло прекидамо говор, отварамо паузу; или, обрнуто, успоравајући и стишавајући тон, опет прекидамо говор и започињемо паузу. То су, да тако кажемо, стандардни облици за отварање пауза. Откупна сила, значи начин којим започињемо даљи говор, зависи од ударне силе и од дужине паузе. Ако је ударна сила била јака, снажна, по правилу, откупна сила биће уздржана, тиша, зависно од дужине трајања паузе и обрнуто, ако је ударна сила тиха-откупна биће јака, снажна. У тој међусобној повезаности протиче обрада паузе, а најбоље је може да одмери искључиво чисто, истинито доживљавање самог глумца. (За оне који умеју да читају математичке изразе, ево формуле која

одређује паузу: У-ударна сила, О-откупна сила, Д-дужина паузе; $У:Д = Д:О$, одатле $Д^2 = У:О$; $Д = \sqrt{У:О}$; а из ове једначине се види колико је то, изузев кад је производ подкорене количине У:О једнак квадрату целог броја, а то ретко бива, ирационална количина, дакле, тешко мерљива.) Никакво бројање, којим се често служимо, није у стању да надокнади танано одмеравање трајање паузе, као што може и мора да учини само осећање глумца.

У овом овако сложеном послу, тешко ухватљивом, где се ради о човеку и са човеком, тим најкомпликованијим створом на земљи, природно је да су могућна и застрањивања, и то честа и велика. Читав низ заблуда, погрешних схватања, самообмана, одвлаче људе на позорници у лаж, неистину, празну игру, једноставно у промашај, у дангубу.

Из разних узрока, често необјашњивих, на сцени се могу да запазе појаве које нас, готово, збуњују својом неубедљивошћу. Има добрих глумаца, чак врло добрих, који се кад играју у комедији сналазе изврсно, реалистички убедљиво, с пуно мере и укуса; али ако у улози наиђу озбиљна, драмска места, ако изиђу из свог „фаха“ комичара, онда се, просто, не могу препознати, измене и свој став, изгубе своју природну, једноставну уверљивост, чак промене и глас. Тешко је објаснити шта наводи те глумце да тако поступају, вероватно их страх пред тако одговорним задатком заведе на погрешан пут, па прелазећи у драмски, „узвишени“ тон, заборава све своје добре особине које су их водиле кроз њихов успешни рад у комедији.

Постоји једна врста глумаца, који, готово фотографски, узимају облике ликова запажених у животу. То су вешти, кад су вешти, имитатори, али не и ствараоци, могу да буду и корисни „епизодисти“, у врло скућеном обиму, с врло малим задацима, више су као мртва слика, а не живе личности, јер копирајући само спољне облике не покрећу унутарњи живот ликова, па ни своја сопствена осећања.

Има глумаца који су врло сналажљиви на сцени, називамо их „рутинерима“. То су људи који раде са „шаблонима“, они имају готове облике за све, за сваку врсту осећања. Некад су то били облици стварно истинских доживљаја, било њихових, било да су их узели од других, а сад су то само празне форме, без оправдања, лишене сваког садржаја, празне љуштуре, фосили, нечег што је некад било живо. Они вешто одржавају себе на сцени, каткад и запањују својом вештином, али никад не загревају, не иззивају у гледалишту узбуђења, јер ни сами не покрећу своја осећања.

Код „импровизације“ треба разликовати две групе: импровизација по нужди, невољи, и импровизација као систем, начин рада. Прва је која долази од непредвиђених околности, изненађења, када се „забрља“ текст па се треба спасавати, када се дође до погрешних покрета па их треба исправљати, или ма каквих ситуација које нису правилне и добре, онда импровизација помаже да се пређе преко тих незгода са што мање тегоба и потреса. Друга група је она која узима импровизацију као свој систем рада, а то, другим речима, значи – дилетантизам. Уместо да озбиљним, напорним, радом решавају проблеме свог заната, они се ослањају на своју спретност, више на смелост, готово

безобразлук, највише на „надахнуће“ које треба да их обухвати на самој представи. Све то, разуме се, не доводи до позитивних резултата, али је велики број оних који су уверени да је то исправан, најбољи пут. Код таквог схватања немогуће је говорити, не о уметности, већ и о најобичнијем професионализму.

Мислим да су најгори облик застрањивања: показивање – изигравање, на жалост врло чести. То је најбаналнији вид самољубља, таштине. Кад глумац ужива у самоме себи, кад се диви свом изгледу, свом гласу, и то на сцени показује, указује, слуша себе уживајући у мелодичности свог гласа, а не водећи рачуна о томе шта и како казује, кад се размеће својим телом, он тиме профанише и позориште, и себе и свој занат. Без обзира колико ти елементи били привлачни сами по себи, глас, ноге, руке, тело, временом, у гледалишту, постају заморни, досадни, па чак и одвратни.

С тим показивањем иде заједно и изигравање, исто тако неподношљив начин игре који се сплиће са игром „уопште“. Изигравање и игра „уопште“ су исто тако показивање, само не тела и осталих физичких елемената, већ „осећања“, односно облика који личе на права осећања. Та игра је бесмислена и празна, никога не убеђује и не покреће, јер плакати „уопште“, без оправдања и разлога, чак и са сузама, остаје само на позорници, не прелази рампу, публика остаје равнодушна, ништа не прима и не односи собом. Те две врсте, врло привлачне и пријатне глумцима, ослобађају их напора истинског покретања свог психичког апарата, улушкују их веровањем да су успели да преваре, да убеду гледаоца у истинитост својих осећања, а стварно су остали изван глуме, изван сценског стваралаштва, поготову, изван сваке уметности. Тешко је борити се против тих и таквих облика и схватања, јер их сами глумци тешко осећају и примећују, па они који их воде, учитељи или редитељи, имају доста муке да укажу на те слабости и да их уклоне. Свакако тај напор је неизбежан.

Једна појава изненађује, не знам може ли се и како објаснити, али је општа и позива на дубље и свестраније анализирање. Ствар је у овоме: човек који никад није, ни видео позориште, ни био у њему, кад га доведу у положај да нешто приказује, да игра или само рецитује, одједном прихвата сва ова застрањења, ради као да је од свих лоших глумаца учио баш оно што не треба радити. Све оно што смо помињали као слабости и грешке, проговоре из њега, с истим уверењем, као и код глумаца, да је то оно право, добро. Да ли је у питању страх што говори пред скупом, па жели да се прикаже у некаквом изузетном облику, или је то некаква унутарња психичка поремећеност, која несвесно изазива ту поремећеност израза, или је то некакав далеки атавизам племенских времена када су на тај начин иступале старешине пред својим племеном, није ми јасно и не могу да одговорим на то, али ми остаје у свести као податак за размишљање и посматрање.

Много неспоразума, супротних теорија и схватања, много свађа и сукоба везано је за функцију позоришног редитеља, а то је, заиста, врло деликатан и сложен посао. Неколико задатака треба истовремено да обавља, а они су често супротни, противречни један другоме. Пре свега, он треба, према својој замисли, да прикаже дело које режира, и већ на том првом кораку су-

кобљава се и с писцем и са самим собом. Нека места у тексту преопширна су му па их скраћује, поредак појединих сцена није по његовој замисли па их премешта по својој вољи, све те операције које врши врло су одговорне а и опасне. Чини ми се да ове тегобе и незгоде настају, највише, због тога што он покушава својој замисли да прилагоди дело, а не, како би било правилније, да своју замисао условљава суштинском дела. Тако је и настала позната теорија, опречна и самом смислу позоришта, да дело служи редитељу само као повод за представу, за његово самостално стварање. Одавно је настала та теорија, а неки је и сад сматрају да је нова.

Друга, спорна и врло сложена тачка редитељског рада је однос са глумцима. У том погледу, постоји читав низ назива и титула што се везују за име редитеља, готово је и немогућно набројати их: редитељ-тиранин, онај који од глумаца захтева безусловну послушност и испуњавање његових жеља и захтева, редитељ-аналитичар, психолог, догматичар, који, рекло би се, својим поступком више успављује а не покреће, редитељ који брине само о ефектима да би приказао само себе, редитељ који очекује да му сами глумци направе представу, редитељ који врло мало зна а има позу мудраца, и још много других имена користе се за квалификацију разноликог редитељског рада. Већ из самог овог непотпуног набрајања може се сагледати колико је разноврстан, а и утицајан, рад ових људи. Сукоб са глумцима, готово, је неизбежан, две природе се боре о престиж, свака хоће да наметне своју вољу, и пошто редитељ одговара за целину, за представу, он, разуме се, има преимућство, а глумац остаје потиштен, незадовољан, затвара се и тако смањује своје изражајне могућности. Нема јединственог метода за рад редитеља са глумцима, он је условљен личним особинама појединаца, условима рада у позоришту, па је чак и метод Станиславског неприменив увек и свуда, иако, сигурно, најбољи, јер се и у МХТ-у није могао, саввим и свуда, да примени. Тај систем је, као што је познато, настојао да глумцу објасни, да га доведе и покрене на истинско осећање, доживљавање, али кад им то није полазило за руком, прибегавали су методу, против кога су се изразито борили, „форшпиловања“, предигравања, директног показивања, и тако наводили на копирање, што је било у супротности с основама њиховог учења и њиховог филозофског става. Морали су и тако кад није могло друкчије, па ипак остаје као основни принцип, најбољи метод: извлачити из глумца, а не натурати му, помоћи му да сам покрене свој психички апарат и дође до одговарајућих осећања. Где год се може, и кад год се може, треба тако радити.

Није нарочито забележен и истакнут значај редитеља за кућу, за њен облик и врсту, њен стил, мада је он врло велики. Водећи трупу, усмеравајући је правцем којим желе, они целој кући дају одређену, своју боју. Из искуства знамо, да су два стална редитеља, иако различити међу собом, дали нашој кући одређени тон, утицали на развој генерација, тако-рећи, ударили печат животу наше куће.

Поред овог, не малог, утицаја на тзв. уметничку страну живота куће, ништа није мањи значај редитеља на унутарњи поредак у раду куће. Редитељ је највећи активни ауторитет, па ако га он нема или изгуби, цела се кућа потреса због недостатка

дисциплине, која је предуслов за сваки, иоле, солиднији рад. Као непосредни руководилац свих учесника који стварају представу, ако дође на рад неспреман, ако не зна шта хоће, ако учесници осете и најмању његову слабост, ауторитет пропада а са њим и дисциплина, тај основни услов опстанка једне куће.

Техничке могућности често спутавају редитељску машту, али се мора признати да су и они врло често разметљиви, препотентни, распикуће у својим захтевима. Водећи рачуна само о својим ефектима, који су, у већини случајева, сасвим сумњиви, траже и прескупе, потпуно излишне ствари, и велики број људи, који прелази димензије позорнице, рачунајући, ваљда, да квантитет прелази у квалитет, и, на тај начин, доводе кућу у тежак, материјални положај. Таквим својим поступцима редитељ постиже, управо, супротно од оног што би желео, његов ауторитет опада, и крајњи резултат таквог рада огледа се на slabим представама, на срозавању угледа целе куће. Иако у позоришној хијерархији, по рангу, постоје и већи ауторитети, старешине, управа, директори, шефови, који не долазе увек на те положаје по својим способностима и везаности за позориште, већ из разних других обзира и потреба, и због тога немају онај утицај који би по својим функцијама требало да постижу, редитељ, непосредни сарадник у раду целог колектива, превазилази, по свом многостраном упливу, све остале ауторитете. Утолико је његова одговорност већа, задатак тежи и сложенiji. Никад не сме да заборави да све његове слабости, грешке, покушаји подвале, преваре имају крупног одјека у раду свих осталих, и да их колектив врло брзо открива, запажа, сазнаје.

Истине ради, треба поновити: то је тежак и незахвалан посао. Прво, судбина његовог рада, завршни резултат, представа, у рукама је глумца. Један алкав или самовољан поступак појединца, може да му упропасти сав труд, а исто тако и небрижљивост неког техничког сарадника изазива сличне последице. Друго, по познатој и дубокој истинитој дефиницији, да је „најбоља она режија која се не види“, он и његов посао треба да остану у позадини, анонимни, што баш није пријатно ни мање сујетним људима но што су то људи из позоришта, али мало ко од данашњих редитеља, срећом или несрећом, признаје да је та дефиниција тачна. Најзад, и сам рад са глумцима, поред већ споменутих тешкоћа, захтева напоре који, често, прелазе границе стрпљења, тако да је мој стари учитељ и редитељ морао да узвикне: „Највеће је зло кад глумац 'мисли'“. Ту бесмислицу избацио је као реакцију на позната глумачка оправдавања, која увек почињу речима: „Мислио сам да ћете почети другу слику, мислио сам да нећете моју сцену, мислио сам да имам времена до мог изласка, мислио сам ...итд.“ до у бескрај, све то изгледа, на први поглед, смешно, али је, у суштини, врло мучно и тежобно.

Позоришта су увек, с времена на време, позивала на гостовање и глумце и редитеље, из земље и из иностранства. То је добар начин да се и глумци и публика упознају с обдареним уметницима других средина, да добију увид у нова стварања, да се освеже. Сасвим је правилно омогућити домаћим позоришним радницима да покажу своја достигнућа, која су постигли у другим, мањим срединама, и у највећим центрима у земљи. Избор тих посета, разуме се, зависи од врховних руководилаца, и на

њима лежи одговорност, колико ће та гостовања бити успешна и корисна, јер су и ту могућна, на жалост и честа, застрањивања, највише из личних побуда.

Слично је и с позивањем редитеља из земље, још ако је у питању млад, обдарен човек, може се, есентуално, временом, придобити за сталног сарадника куће. То није баш најчистији поступак, јер се без претходног улагања, без стипендија, стиче нова снага која има да допринесе даљем подизању куће, али ако она његовим доласком заиста добија, може се тај грех, некако, и занемарити.

Гостовања редитеља из иностранства су двоструко привлачна: и за колектив и за публику. Колектив се сусреће с непознатим, новим начинима рада, с методама на које није навикао, и тако поређењем врши исправке у свом сопственом послу, учи се, развија. Публика поздравља та гостовања јер јој доноси новину која увек привлачи, пружа јој се прилика да упозна позоришне правце других земаља, да сазна на коме смо степену стваралаштва ми код куће, и шта се све може добити од наших људи када су вођени једном другом, туђом руком. Ти сусрети су, готово по правилу, узајамни, реципрочни, па је одговорност руководиоца који управљају тим разменама још већа, јер одабирају кога ће послати и кога примити, и тако одговарају не само пред својом кућом него и пред читавом нацијом.

Међутим, да поновим још једном, живот и развој куће, њен успон и квалитет, поредак и рад у њој, налази се у рукама њених сталних редитеља, јер је њихов утицај велики и значајан, па је брига и старање о њима, надзор над њима, велика обавеза оних који кућом управљају.

Поред свог главног посла у позоришту, глумац, доста често, мора и у још једној врсти рада да пред публиком показује своје познавање заната, наиме, у рецитацији и читању. Пошто је то, у ствари, саставни део глумачке професије, да укажемо на неке, значајније, делове из те области. Прво што пада у очи је невероватна лакоћа с којом се тражи од глумца да прихвати ту обавезу, а још је чуднија, несхватљивија лакоћа с којом је глумац прима. Што лаик лако тражи ту услугу, може се и разумети, то је посао од два-три минута, ситница, а глумцу, као професионалцу, играрија. Мање је схватљиво кад глумац, исто тако, олако пристаје да изврши тај задатак, а он је и сложен, и тежак, и одговоран, нарочито ако треба да се изврши у кратком временском року.

Рецитовање је негде између глуме и читања, и највећа је тешкоћа у том што треба донети пун израз, потпуно осећање, а свести игру, покрете, на минимум, значи, само наговештај глуме а, ипак, њиме постићи пун утисак као и у игри на позорници. Пошто је глумац у овом случају лишен многих изражајних средстава којима се користи на сцени, преостаје му само да повећа до максимума свој емотивни апарат, да покрене и изазове што више правих, истинских осећања, а то, као што знамо, није лако.

Песма је изузетни, згуснути, неприродни начин изражавања мисли и осећања, па због тога и речи у њој имају особену вредност, и то не једну – већ више. Пре свега, била она у пуном или непотпуном облику, њена је вредност у самом њеном

значењу, затим по месту на којем је у стиху, и, најзад, по њеној музичкој вредности. Све те количине, све те боје речи, морају, при рецитовању, да дођу до израза, да допру до слушалаца. Да би у томе успео, рецитатор мора потпуно, савршено да влада својим гласовним апаратом, да има беспрекорну, чисту дикцију, и да има изграђену осетљивост за паузу, која, баш у стиху, има изузетан значај. Све то захтева темељнију обраду, дужи рад, а не на брзину, а пре свега, да се песма говори напамет, јер читање песме пред скупом, значи, истовремено, потцењивање и публике и песника. Ма колико по обиму био, на изглед, мали задатак, он је, у суштини, и сложен и тежак.

На првом сусрету с песмом, на првом читању, као и код улоге, стичемо сумарни утисак о врсти песме, који нам служи као кључ за даљу обраду. По њему сазнајемо: да ли је песма ведра, весела, светла, радосна, музички речено у дур-у; или је тамна, тумрна, тегобна, тужна, тешка, дакле у мол-у. То сазнање одређује наше расположење, однос, интонацију. На том првом читању, поред оног општег утиска, запажамо и извесна места која нас обухватају својом лепотом, својом сажетости, духовитим обликом мисли и осећања, јаче но остали стихови, могли бисмо их назвати: акцентима. Каткад су то један или два стиха, и чини се да је песник прво њих срочио, па затим, око њих и због њих, написао целу песму. Поред тог једног, главног акцента, могу постојати и још неколико секундарних, али, ма колико да их је, на њих усредређујемо своју пажњу, у њих уносимо своју пуну изражајну снагу.

При казивању песме, појављују се често грешке, које чак ни искусни рецитатори нису у стању увек да избегну, а код неких оне су, готово, сталне и неизбежне. На првом месту је заводљивост ритма, музичке одлике сваке песме, која одвлачи у певушење и тиме запоставља и мисао и осећања. Слично је и с римовањем, које замара својом мелодичношћу и слушаоце и говорнике. Најгрубље су грешке, које, углавном, чине почетници, „гутање“ завршних слогова, и казивање сваког стиха, наизменично, у два различита тона.

Тешкоће настају још и при доношењу понављања и рефрена. Понављање је омиљен облик песника, јер њиме постижу врло јаке ефекте, али је за рецитатора сложен проблем. Понављања могу бити на почетку сваког узастопног стиха с једном или две речи, или на крају стихова, но ма где била, захтевају да буду танано издиференцирана како би се избегла монотонија, заглушност.

Рефрен је, обично један или два стиха после сваке строфе, такође, омиљена форма изражавања код песника. Доношење рефрена могло би се одвојити у три групе. Прва, ако је рефрен закључак, резиме, претходне строфе, доноси се у тону и боји којима је изговорена та строфа; друга, ако наговештава садржај следеће строфе, казује се тоном те строфе; најзад, ако делимично припада претходној а делимично следећој, доноси се тоновима једне и друге строфе. Ово је, разумљиво, груба обрада рефрена, јер он може имати и сложеније облике, али, у већини случајева, свод се на ову поделу.

Сав рад на обради песме најпотпуније и најлакше савлађује се помоћу слика које ствара наша машта, као, уосталом, и у глу-

ми. Код основног, главног утиска, машта ствара слику која нас доводи до одговарајућег расположења, изазива потребна осећања. Готово сваки стих би требало „илюстровати“ сликама, сагледати их, па преко њих добити права, правилна осећања. То је најлакши, најпоузданији пут, али за то треба и доста времена и доста труда.

Дужност ми је да учиним и ову напомену: народну песму не треба рецитовати! Ово, у први мах, изгледа парадоксално, нелогично, јер народну песму треба, што је могуће више, популарисати, приближити је свима и свакоме, од ђака до старца, и то би била, првенствено, дужност рецитатора. Свакако. Моја напомена уследила је из овог простог разлога: рецитовање народне песме је изузетно тешко и ризично, врло опасно. Народна песма је врхунски духовни израз нашег народа, по својој лепоти спада у први ред светског народног песништва, величанствена је по својој сложености једноставности, и рецитатор који се прихвата да је говори треба да смогне толико снаге и вештине, да, бар приближно, својим казивањем буде достојан њене лепоте и величине. Недорасло, непотпуно или слабо, лоше рецитовање, више одбија, одмаже, отуђује слушаоце, него што им помаже да осете лепоте народне песме, да јој се приближе, да је заволе. Зато, народну песму, треба мирно, чисто, лепо прочитати, па ће она сама собом, својом унутарњом снагом говорити лепше и јасније, него што ће то учинити слаб рецитатор. Ако се некад нађе неко ко би могао да одговори задацима што их поставља народна песма, ми ћемо му бити захвални и у њено и у своје име.

Најзад, још неколико речи о једном послу који би требало да припада глумачком занату: о читању прозног текста. Има мало, врло мало људи који умеју да читају, знао сам свега два-три човека који су то добро радили, а глумац, понеки пут, мора и то да ради.

Необјашњиво је, а и чудно, због чега је добро читање тако ретка појава. Сви који читају, било пред малим или великим скупом, били они интелектуалци или сасвим прости, примитивни људи, у апсолутно највећем броју случајева, измене свој глас, добију некакву „кнедлу“ у грлу, па им вибрације тона постану чудне, неприродне, подигнуте. То је, може се слободно рећи, општа појава, а прави њен узрок не могу у потпуности да објасним.

Теоријски гледано, читање могу да изложим овако: прво, оно се врши у блоковима, тј. не детаљисте, већ се чита по партијама у целини. У тим деловима текста разликујемо три врсте: објективни, субјективни и, назовимо га тако, супер-субјективни део. Објективни део је, готово у већини, и он даје описе средине, ликова, приповедачки, објективно, слика призора и збивања, па се с тавким миром и спокојством и доноси. Друга врста припада субјективном казивању, тј. песник износи речи и мисли личности из приповетке. То је прилично тешко, јер треба донети израз, интонацију, боју говора појединих ликова, а при том сачувати линију читања, другим речима, постићи утисак глуме, али не потпуне игре, већ само њен пластични наговештај, а ту је потребно јако развијено осећање мере. И трећи, супер-субјективни део, то је онај одломак приче у којем аутор износи своје сопствено мишљење, свој суд, оцену, свој лични однос према свему што је

приказао, па се та партија, разумљиво, доноси с пуним, личним залагањем, усвајајући пишчево схватање, казује директно у своје име. И ова подела није најпотпунија, али даје бар нека упутства за савлађивање овог, необјашњиво, тешког посла.

Као што сам на самом почетку овог бележења рекао, немам намеру да ово буде некакав приручник, уџбеник, за то постоје друге белешке („Систем“, „Елементи глуме“, „О рецитацији“ и др.), већ сам само хтео да укажем на сложеност заната којим сам се тако дуго бавио, да саберем све његове лоше и добре стране, и, можда, ако ово дође некоме до руку буде и од користи. Ни самоме мени није баш сасвим јасно да ли је ово требало записивати, али чућу од оних који буду имали нерава да прочитају до краја, јесам ли баш бадава дангубио.

Данас у позоришном свету постоје само два основна облика великог позоришта: позориште преживљавања и позориште представљања. Разлика је само у методи рада, основа је иста, заједничка. И једно и друго позориште заснивају свој рад на истим принципима глумачког заната, преко којег желе да добију, и добијају, покретање глумчевог психичког апарата, изазивају

истинска узбуђења и изразе, и преносе их на позорницу у представи.

Позориште преживљавања захтева да се тај процес одвија непосредно, увек свеже, на свакој представи; позориште представљања, у току рада, истим занатским средствима, добија облике истинских доживљаја, па их на представе преноси чистим техничким средствима. Јасно је да су им и путеви и циљеви исти, разликују се само у примени, пошто су им и средине, по својим особинама, различите. Главни представници ова два вида позоришне уметности су МХТ у СССР-у, и Француска Комедија у Паризу, све остало је, више или мање успела, мешавина, изузимајући, разуме се, „нови стил“ који има своје специфичне законе. Ја припадам, а мислим и наша позоришта у већини, с обзиром на склоности наше средине, оној првој групи: позоришту преживљавања, па сматрам да тим правцем треба ићи, тим путем развијати своје могућности и у њему тражити своју будућност.

Могу признати да сам стар, да ме је време „прегазило“, да не држим корак са данашњицом и променама које се збивају у њој, али никад нећу, и не могу, признати да се глумачки посао може обављати без познавања и савлађивања глумачког Заната, који је био, остао и остаће први услов за излазак на позорницу.

Због тога сам и бележио све ово.



Радомир Раша Плаовић на карикатури Владимира Жедринског из 1938. године



Први светски рат у српској драми и позоришту 1919 – 1989.

Покушај да се српске драме о Првом светском рату и њихова извођења размотре као посебна целина у оквиру наше драмске и позоришне традиције крије у себи неколико, не увек пријатних изненађења за читачара-истраживача који се упустио у овакав подухват. Прво изненађење представља релативно мали број ових драма, број који је још упадљивији зато што је у видљивој несразмери са великим бројем њихових извођења. Друго изненађење састоји се у веома скромном књижевном квалитету датих текстова, међу којима ретки изузеци само потврђују правило. Треће изненађење, које је можда мање изненађење а више иронични увид у однос њихове историјске и политичке садржине са тренуцима њихових настајања и извођења, доноси хронологија појава и сценског живота ових драма. Почетна недоумица која нас обузима због ових изненађења постаје, међутим, у даљем истраживању један од чинилаца бољег разумевања односа писца, позоришта и публике према делима писаним о овом историјском догађају.

Група драмских дела која спадају у наш круг „ратне драме“ настајала је у току последњих седамдесетак година, од 1919. до 1989. године, са разумљивим прекидом у току Другог рата.¹ Њу сачињавају двадесетак извођењих и отприлике исто толико неизвођењих али објављиваних или рукописних драмских покушаја. Велика већина ових драма имала је, без обзира на квалитет текста или на уметнички ниво извођења, леп успех код публике, а неке од њих наилазиле су, зависно од времена и места извођења, на одушевљен пријем код гледалаца. Критике писане по дневним листовима биле су углавном нешто мање похвалне, али и оне су обично више пажње обраћале значају историјске теме која је обрађивана него вредности појединачних текстова или извођења. Значај теме не може ипак да отклони сазнање да је пред нама низ предлога за позоришне представе од којих је мањи број стварно обогаћивање српске драмске књижевности. Боривоје Јевтић је већ 1936, у кратком прегледу „Савремена југословенска драма и позориште“ (*Јужни ирејлед*), констатовао да светски рат није нашао прави одјек у нашој драматици – „изузев у нешто празне фразеологије“. Време је потврдило његову оцену – од српских драмских текстова који су играни у међуратном периоду, укључујући ту и његову *Обећану земљу*, пробу времена издржала је само драматизација *Српске ирилоције* Стевана Јаковљевића коју су урадили Миодраг и Светозар Никачевић, под насловом *На леђима језа*, која је са успехом извођена и у наше време.

Пре него што покушамо да опишемо ову групу драма, важнију по теми него по књижевним квалитетима, желели бисмо да направимо сажет хронолошки преглед њиховог појављивања у јавности. Задржаћемо се углавном на оним драмским остварењима која су била извођена на сцени Народног позоришта у Београду у међуратном периоду (1919–1941) и на сценама београдских позоришта у времену од 1945. до 1989. године.²

Прва премијера која је играна после обнове рада Народног позоришта по завршетку Великог рата била је дело Стевана П. Бешевевића *За сунцем*, писана у Нишу крајем пролећа 1915. и посвећена „светлим сенима и светлим жртвама за Велику Југославију“. Ову „националну драму у три чина са прологама“ режирао је Степа Тодоровић, а премијера је одржана 3. јуна 1919.³ Исти редитељ поставио је годину дана касније, 9. јуна 1920, драму која је такође описивала тежбе рата које су се сручиле на српски живаљ са оне стране границе. Драма у три појаве Владимира Велмара–Јанковића, писана у Вараждину 1917/18. године, првобитно је носила наслов *Васкрсење*. Приликом премијере у Београду наслов је измењен и гласи *У врлолу*,⁴ да не би подсећао на Толстојев роман. Обе драме настале су још у току рата, обе се баве проблемима које рат ствара у позадини – како становањима тако и онима који се са фронта враћају разорени ратним искуствима, а испуњене су и трачима наде у неку светлост, у неко васкрсење које ће донети будућност.

У првој половини двадесетих година Владимир Станимировић је приложио теми рата две драме, обе писане у стиху (што је у том тренутку својеврсни анахронизам, с обзиром на тему), различите по ратним догађајима које описују али јединствене у виђењу и доживљавању рата. Једна је *Пољска болница*, „дневник једног дана у позадини“, изведена премијерно 19. новембра 1920. у режији Витомира Богића и објављена 1928. Ова једночинка, иначе један од бољих текстова из овог тематског круга, прва је од драма о Првом светском рату која користи тему болнице као места у коме се сабирају и у свој својој оштрини исказују разноврсни проблеми и јади рата. Друга Станимировићева драма, *Изјанаци*,⁵ бави се преласком српске војске кроз Албанију и на извесан начин наговештава, али са много мање патетике, средишњи, други чин Нушићеве *Велике недеље*. После паузе од пет година појавила се на сцени Народног позоришта веома популарна „комедија у три чина“ *У зајници* Уроша Дојчиновића, коју је 10. септембра 1925. поставио Димитрије Гинић.⁶ Ова реал-

листичка комедија такође се одиграва у позадини ратишта и по свом ведром тону показује тежњу да се страхоте рата потисну у позадину свести, а да се у први план извуче свакодневица сеоског живота у позадини са нагласком на њеним смешним странама. Овај покушај приступања рату са ведрије стране није имао наследника све до Боре Ђосића. Већ 1926. године Витомир Богвић је поставио на сцену правосни различито дело о рату, трилогију Ристе Ј. Одавића *Дух наших дедова*. Трилогија се састоји од три кратка драмолета од којих је први, *Хеј Словени*, био извођен и раније, а био је и основа представе којом је Српско народно позориште у Новом Саду обновило свој рад 25. јануара 1919. Остала два дела, *Под крстом* и *После ослобођења* изведена су први пут у Београду, 1. децембра 1926, као део целине трилогије. Сваки од делова је заправо мала актовка, са изразитим агитроповским садржајем: величање словенског јединства основна је мисао која повезује све делове трилогије, величање прожето и извесним страховањем од оних који своју судбину везују за Аустро-Угарску и за време рата и после њега а не за уједињење Јужних Словена. У крајње поједностављеној драматуршкој концепцији Одавићевог дела, пуног пренаглашених политичких и идеолошких порука, није наравно остало места за развијање уметничке стране ових књижевно безначајних, али у своје време сценски ефектних малих драма.

Бранислав Нушић дао је такође свој прилог драмским обрадама теме Првог светског рата, као што је то учинио и у прози. Његова драма у три чина, *Велика Недеља*, носи поднаслов „*слика наших њецих дана*“, дана којих се треба спомињати и онда када је писац свестан да је слика само невешто урађена скица. Драму је на сцену поставио Димитрије Гинић, 26. октобра 1929. године. Иако не спада у боља Нушићева остварења, *Велика Недеља* је за нас занимљива зато што подвлачи неке заједничке црте које налазимо и у другим драмама овога круга, као што су религиозна мистика у описивању и тумачењу доживљаја рата или мелодрамски заплети и тон појединих токова радње.

У тридесетим годинама Први светски рат поново оживљава на позорници захваљујући драмским покушајима чланова породице Јаковљевић. Димитрије Гинић поставља 1. фебруара 1930. „драму у три чина из живота под окупацијом“ Милице Јаковљевић, *Тамо далеко...*⁷. Она, иако пати од уобичајених слабости списатељства Мир-Јам, има и две црте које нас овде занимају. То су понављање варијације на тему рата виђеног очима позадине, небораца, окупираних и понижених, и оно што се сада обично назива „женским писмом“, а што је Мир-Јам схватала као величање племенитости и способности трпљења српске мајке, жене и сестре и изнела кроз изразито „женско“ виђење рата.

Са прерадом романа *Српска трилогија* Стевана Јаковљевић, *На леђима јелса*, добили смо први и то значајан пример драмске форме која ће и касније бити успешан вид обликовања историјског догађаја – драматизацију романа. Ова „драма у три чина“, изведена 28. октобра 1938. у режији Драгољуба Гошића, била је прва и по томе што се у њој почине осећати извесна рационализација у размишљањима учесника радње о узроцима и последицама рата, која води ка наслуђивању *историјских димензија* Првог светског рата и његове сенке над Србијом.⁸ Ово на-

слуђивање било је дотада углавном потиснуто другим преокупацијама – пропагандом југословенства, истицањем херојства појединачних, обичних војника, описивањем патњи рањеника или небораца.

Од драма које су биле извођене у другим позориштима, у Новом Саду, Нишу, Скопљу, Сарајеву, или су само објављивање, поменули бисмо овде само неке које нам се чине занимљивије од осталих. Поред Станимировићевих *Изјананика* о којима смо већ говорили, треба свакако истаћи *Сћаницу* Велимира Живојиновића – *Massuke*, „тему са варијацијама у једном чину“, објављену 1927. и извођену у Скопљу и другде. Ова драма користи станицу, а не болницу као место у коме се сабирају и сударају разне судбине, доживљаји и емоције учесника у ратним збивањима, опет виђеним из позадине, односно она припада типу драме који смо већ сретали у овој групи.

Још два амбициознија и веома различита текста привукла су нам пажњу међу драмама о Првом светском рату написаним у међуратном периоду. Први, уметнички недорађен и конфузан али занимљив по бизарном и недореченом сукобу експресионистичког и реалистичког модела драме и исказа, јесте Кабарет *[[sic!]] код 'Две хемисфере'* Александра Илића, „епопеја у пет чинова с предигром“, објављена 1930. а настала вероватно нешто раније.⁹ И ова драма говори о деловању рата на живот и људе у позадини, у овом случају на нашу емиграцију у Паризу током Великог рата. Они моменти у драми који реалистички приказују тај затворен и несрећан свет наговештавају и драматички емигрантског живота далеко ширу од конкретне ситуације о којој је реч.

Друга занимљива драма је *Обећана земља (Принцип)* „драмски триптихон са прологом и једанаест слика“, премијерно изведен у Сарајеву 5. децембра 1936 (објављен 1937) Боровоја Јевтића. Јевтићева драма је иначе прва из круга који разматрамо која се враћа историјским и политичким коренима избијања Првог светског рата на Балкану, анализи тензија у односима Аустро-Угарске и Србије које су довеле до европског сукоба. Истој теми и њеним варијацијама вратиће се и неколико аутора у новим времену.

Уопште узев, све драме о којима смо досада говорили, са могућним изузетком Јевтићеве, не залазе у покушај некакаве дубље анализе историјске улоге српског народа у Првом светском рату, у предвиђање политичких и социолошких последица ове катаклизме, у разматрање проблема који су довели до рата, а касније и до уједињења. Постоје у њима само неки наговештаји онога што би могло да буде централни проблем драмске радње – о трагици братоубилачког рата (Бешевић, Велмар-Јанковић, Одавић), о идеји југословенства (Бешевић, Одавић, Јевтић), о смислу рата (Јаковљевић/Никачевић), али се ти наговештаји не развијају. Поред осредњег квалитета разматраних драмских остварења, осећа се да недостатак дубљег захвата у историјску материју и проблематику Првог светског рата потиче из других узрока. Они су спречавали да се описи ратних догађаја обогате ширим, мисаоним уместо емотивним, повесним уместо уско националним импликацијама. Скоро да се добија утисак да у међуратном периоду ни писци ни публика нису још схватили сву

дубину историјских ломова које је страдање нације у овом рату подразумевало. Чини се такође да су сећања на личне доживљаје и страдања, на губитке ближњих, као и понос због учешћа у рату и победи, били још увек тако живи да се нису могли схватити, описати, а најмање представити други проблеми и питања које су писци аналитичари истог рата у западноевропским књижевностима почели да постављају озбиљно и критички од самог његовог почетка. У специфичној ситуацији у којој се српски народ нашао по завршетку рата, у новој држави, било је врло мало услова да се о управо проживљеној трауми говори са било каквом критичком дистанцом. Публика је напросто желела да на сцени поново види и са јунацима драме проживи нешто што је још било врло присутно у личном и колективном сећању, нешто што ће као историјски прелом постати јасније тек у следећем рату, у другој катаклизми која ће убрзо прећи преко истог простора. Појединачна питања и недоумице које искрсавају у неким исказима или сценама бивају брзо потиснути или устаљеним фразама или личним проблемима и остају на нивоу усамљених реплика у великој већини ових текстова.

Можда би драмска дела која би настајала у некој имагинарној самосталној Србији после Првог светског рата имала неки други облик и неко другачије виђење рата. Уједињавање Јужних Словена у Југославију, промене у политичким и друштвеним токовима које је оно изазвало, све је то усмеравало и ограничавало оно што се у овим драмама хтелo, могло, па и смело рећи а да се не повреде неке старе ране или светиње, или да се не изазову нови неспоразуми. Тако су спољашње, друштвене и политичке прилике стварале изванредно теже приметан, али ипак присутан оквир цензуре и аутоцензуре који је писце водио према мање осетљивим, више личним него колективним сећањима на време и страдања рата, без дубљег испитивања њихових историјских узрока. Отуда се догодило да су можда најбоље драме о Великом рату биле оне које су само посредно говориле о овом историјском догађају, а тежиште стављале на друштвене проблеме које је овај оставио или створио у животу после рата. Поменимо само два од тих наслова: *Пуковник Јелић* Миливоја Ст. Предића (играна 1925) и *Силе*, драматизација (опет!) романа Бранимира Ћосића *Покошено њоље* од Миле Димић (играна 1936).

Са завршетком Другог светског рата и са новим уједињењем теме везане за Први светски рат постале су у српској драмској, и не само драмској књижевности морално политички неподобне, из више разлога. Страдања и ратовања српског народа у Првом светском рату била су нераскидиво везана за појмове националног, за личности политике и историје Краљевине Србије, за династију Карађорђевића. Дrame које би говориле о њима никако се нису могле уклопити у новије концепције историје. Многи појмови везани за време Првог светског рата и онога што му је претходило и уследило, као „ослобођење“ и „уједињење“, постали су спорни на ширем југословенском простору те их је било неупутно спомињати. Сећања на Други светски рат, опет, на страдања и подвиге у НОБ-и била су ближа, непосреднија и актуалнија са друштвене и политичке тачке гледишта, па су пре могла привући пажњу аутора који су желели да се баве ратним темама и нове публике у српским позориштима.

Све ово и још много тога било је разлог због кога Први светски рат као тему драме, а још мање као предмет позоришне представе не налазимо у српском театру све до 1969. године. Те године, 8. јануара, Александар Огњановић поставља, у Савременом позоришту, Јаковљевић/Никачевићеву драму *На леђима језа*. Она и у овом времену, као и у оном предратном, доживљава велики успех код публике и велики број извођења, али изазива и негативне, политички обојене реакције једног дела критике, због „националног“, „великосрпског“ виђења Првог светског рата.

Скоро истовремено са овом обновом појављује се 27. марта 1969, на сцени Атељеа 212, у режији Љубомира Драшкића, комад Боре Ћосића *Радо иде Србин у војнике*. Овај колаж сцена у којима је романтична представа о војнику и рату изложена са горчином, али и са хумором, некад близу гротески а некад фарси, био је покушај да се трагика историје прикаже лако, подсмешљиво, разиграно, са дистанцом према догађајима и проблемима, али без намере и напора да се све могућности таквог успостављања дистанце искористе. У овом раздобљу које је, како се према датумима премијера може лако уочити, везано за одређене промене у општој духовној и друштвеној клими у нас, појавило се још једно дело блиско нашој теми. То је била документарна драма коју је, на основу оригиналних стенограма са суђења Гаврилу Принципу, припремио Радослав Дорић, названа *Сарајевски ајен-шај*. Она уноси нов методолошки поступак у драмску обраду грађе о Првом светском рату – коришћење документа, чињенице, записа. Она такође наставља тематску линију коју је наговестила Јевтићева *Обећана земља*, линију драмске обраде Сарајевског атентата као непосредног и битног фактора у отпочињању Великог рата. Дрaму је на сцену Круга 101 Народног позоришта у Београду поставио, адаптирао и режирао, 27. фебруара 1971, Арса Јовановић, коме је ово била једна од најуспелијих режија.

Промена у општем расположењу око позоришта после 1971. године свакако је допринела да се Први светски рат као тема поново изгуби са наших позорница да би се на њих вратио и постао један од важних предмета новије српске историјске драме почетком осамдесетих година. Не треба посебно наглашавати да је и овај нови заокрет у позоришној судбини наше теме био у тесној вези са променама у ширим друштвеним оквирима тренутка. У новом кругу драма о Првом светском рату, отвореном почетком осамдесетих година, који траје све до данас, хронолошки прво место заузима опет једна документарна драма. И она је изведена на сцени Круга 101 Народног позоришта, 30. децембра 1981. То је текст Антонија Ђурића *Солунци говоре* који су за сцену приредили Миленко Мисаиловић и Жарко Команин, а режирала га је Цисана Мурусидзе. Представа је одмах поњела велики успех и још увек пуни гледалиште. Кроз драмски обрађене исказе учесника и сведока ова представа је откривала у својим слојевима и чињенице о ратним збивањима и лична доживљавања тих збивања, једноставно и уверљиво. Она је такође припремила духове за појаву представе која је означила датум у присуству новије српске историјске драме на нашим позорницама у другој половини двадесетог века.

Та представа била је опет драматизација романа о Првом светском рату. Борислав Михајловић-Михиз драматизовао је други том романа *Време смрти* као „стратегијску драму у два дела“, насловљену *Колубарска бишка*. И ову драму је поставио, овога пута на сцени Југословенског драмског позоришта, Арса Јовановић, 29. децембра 1983. Са *Колубарском бишком* добили смо не само нов, позоришно веома ефектан пример драматизације романа, него и прву целовиту историјску драму на тему Првог светског рата. У овој драми се један кључни догађај из новије историје српског народа посматра као повесна прекретница вишеструког значења, у којој учествују многоструки слојеви нације са различитим доживљавањем рата, али са одређеном сликом о томе у чему учествују и зашто. У Ћосић/Михизовој драми се први пут у српским драмама о Првом светском рату ствара јасна и целовита свест о датом историјском догађају. Та свест прожима и учеснике збивања (унутар драме) и посматраче збивања (гледаоце), нагонети и једне и друге да размишљају о том историјском догађају и да се према њему одреде, а то је управо задатак праве историјске драме. Време које је протекло између Великог рата и настанка Ћосићевог романа и Михизове драматизације, Други светски рат који се у међувремену збио, као и историјски ломови који су се догађали пре и после њега, помогли су да се и у аутору романа/драматизације, и у гледаоцима створи историјска дистанца од приказиваних збивања. Ова дистанца омогућава да се, упркос емотивној и идеолошкој везаности и писца и гледалаца за тему, романескна радња изрази позоришним језиком на убедљив и узбудљив начин. Тиме су они наговештаји историјске драме о Првом светском рату, чије смо бледе сенке назирали у драмама *На леђима језика* пре Другог рата, или *Сарајевски ајенџаји* и *Солунци говоре* после рата, добили у *Колубарској бишци* своје прво потпуно овалоплоћење.

Југословенско драмско позориште унело је касније у свој репертоар још једну драматизацију Ћосићевог *Времена смрти*, у режији Дејана Мијача. Овога пута, Борислав Михајловић-Михиз драмски је обликовао збивања описана у трећем тому романа, под насловом *Ваљевска болница*. Драма је изведена 31. јануара 1989. и постигла је запажен успех, али није изазвала ону врсту одушевљене реакције која је пратила *Колубарску бишку*. Чини нам се да то није толико последица разлике у квалитету драматизације или режије, колико неких узрока који се налазе изван драме и позоришта. Пре свега, наступила је важна промена на рецепцијском плану, код позоришне публике. Од премијере *Колубарске бишке* 1983. до премијере *Ваљевске болнице* 1989, променило се доста тога у популарним сазнањима и схватањима о Првом светском рату у нас. Извођењем *Колубарске бишке* и појавом других драма о истом историјском догађају проширен је круг виђења датог времена, те је понављање драматуршког модела у оквиру исте теме неизбежно довело до слабења утиска који он оставља. Што се тиче саме драме *Ваљевска болница* она садржи једну битну измену. Виђење рата се у њој са фронта, значи са поља широке акције, враћа у онај круг који нам је већ познат из ранијих „болничких“ драма о Првом светском рату, у круг болнице као централног места

у чијем се малом свету, као у огледалу које умањује, сагледавају и тумаче догађаји у великом свету, свету ратишта. Повратком на модел који смо већ упознали у Станимировићевој *Пољској болници* из двадесетих година века, *Ваљевска болница* представља, у драматуршком и тематском смислу, извесно затварање круга. Занимљиво је да је само неколико месеци после премијере *Ваљевске болнице* играна у Београдском драмском позоришту још једна драма из истог тематског оквира „болничких“ драма, текст Јелице Зупанц *Србијом узводно*. Јунакиње ове драме су шкотске лекарке и болничарке које су дошле у помоћ српској војсци 1915. године. Драма Јелице Зупанц везује се и за другу појаву у предратној драми. Наиме, она је на нов, далеко модернији и позоришно успелији начин, представник „женског писма“, односно женског виђења рата и проблема које он доноси људској психи колико и људском телу, виђења наговештеног у *Тамо далеко...* Милице Јаковљевић.

У годинама између извођења поменутих Михизових драматизација Ћосићевог *Времена смрти*, појавиле су се на сцени још две драме везане за Први светски рат. Једна од њих, *Ајис Миодрага Илића*, блиска је по типу Дорићевом *Сарајевском ајенџају*: окренута је једној од кључних политичких личности датог тренутка и кроз сторију те личности сагледава политичке сукобе и проблеме времена. Премијера је била у Народном позоришту 6. марта 1988. године, у режији Дејана Мијача.

Друга драма је, чини нам се, досада најбољи драмски текст написан о Првом светском рату у српској књижевности. Мислимо на драму Душана Ковачевића *Свети Георгије убица аждаха*, која је премијерно изведена у Атељеу 212, у режији Љубомира Драшкића, 7. септембра 1986, а одмах потом у Српском народном позоришту у Новом Салу у брилијантној поставци Егона Савина. Ковачевић је у овој драми на својеврстан начин сабрао многе нити које су, појединачне или растурене, постојале и у претходним драмским делима писаним на исту тему. Лични, индивидуални доживљаји или судбине везане за време ратно сједињење су овде са судбином народа, историјско виђење наступајуће ратне катастрофе преплиће се са емотивним виђењима појединаца од којих свако нову ситуацију проживљава на свој начин. Лирско, мелодрамско и ратничко, чињенично и митско, мисаоно, политичко и осећајно, све се слаже у једноставну али необично богато извезену таписерију почетка Првог светског рата. Као и *Колубарска бишка*, али на други начин, Ковачевићев *Свети Георгије* пружа једно целовито виђење историјског тренутка у повести народа. Индикативно је такође да мада писан као драма, овај текст носи карактеристичну одредницу: „адаптација ненаписаног романа“. Тако се и ова драма придружује остварењима као што су Михизове драматизације Ћосића или драматизација *Српске штиролице* коју су урадили Никачевићеви. И у њој се појављује асоцијација на нешто романескно, приповедно, у основи доживљаја историје који се приказује на сцени.

Слику о Првом светском рату у нашој новијој драмској књижевности допуњавају још неколико текстова који се углавном посредно дотичу основне теме ратовања, али о њима не би-

смо посебно говорили.¹⁰ Уместо тога задржали бисмо се на неколико кратких закључака који произилазе из прегледа драма о Великом рату извођених на београдским позорницама у последњих седам деценија. Желели бисмо да истакнемо неколико ствари.

а. Није тешко открити да међу драмама о којима смо говорили, у тематском погледу, предност имају оне које бисмо, помало грубо, назвали „позадинским“. Те драме изграђене су око посебних, издвојених и јасно ограничених локалитета као што су (најчешће) болнице, станице, окупирана домаћинства, односно мале, уске средине кроз чије се ратно живљење може наслутити и осетити трагика рата који се води на великим бојиштима. Ратних драма на које би се могао применити Ђосић/Михизов термин „стратегијска драма“, које непосредно приказују ратне ситуације, има много мање, али су оне и међу најбољима – *На леђима језека*, *Свети Георгије* (у једном свом делу) и *Колубарска бијелка*. Политичка позадина рата, његови узроци и ток виђени из угла политике и дипломатије, појављују се највише као саставни део других тема и ретко кад у таквим склоповима добијају више значаја. Средиште таквих драма најчешће се лоцира око Гаврила Принципа и сарајевског атентата. Изузев њега, политичке и историјске личности јављају се релативно ретко (најчешће код Ђосића и у драмској хроници *Ајис*). Све до осме деценије века страдања појединаца или група (породица, болесника, рањеника, избеглица) анонимних, обичних људи истакнута су у први план, а широка панорама историјских ликова појављује се тек у *Колубарској бијелци*.

б. Ако посматрамо ове драме са становишта жанрова, треба одмах да нагласимо да, за разлику од аналогних ратних драма западноевропских књижевности, српска драмска продукција везана за Први светски рат показује изразиту конвенционалност, везаност за старије моделе реалистичке или политичке драме, патетичног спектакла или историјске драме деветнаестог века. Ово је нарочито видљиво у међуратној драми. Драмски покушаји последњих деценија нешто су разноврснији, али се и тада најчешће и као најуспелији жанровски облик појављује *драматизација*, најчешће драматизација романа, али и драматизација

документарне грађе или записа, сведочења. Добија се утисак да је претходно филтрирање, односно организовање историјске грађе у романескној композицији неопходна предрадна за успешно моделирање драмског текста посвећеног Првом светском рату. Реалистичка драма старијег типа, понека сцена која подсећа на експресионистичку драму, мелодрама, политичка драма, пропагандна драма све су то облици које срећемо у нашем прегледу. Развијена историјска драма у правом смислу речи јавља се веома ретко – можда бисмо само *Колубарску бијелку* могли уврстити у овај жанр. Дrame о Принципу, Апису, или *Солунци јоворе* заступају опет документарну драму. Због свега тога могли бисмо оправдано закључити да је важност теме која се обрађивала потискивала у позадину чисто уметничке, театарске прекупације, па су писци користили већ доступне и популарне облике, не би ли је што приступачније изразили. Сваки покушај да се формалном експерименту да предност приликом обраде дате теме значио би, у овако схваћеној ситуацији, одступање од основног драматичаревог задатка.

в. Посматрано у хронолошком пресеку, наше драмско стваралаштво посвећено Првом светском рату показује извештан ритам учесталости појава нових драма, ритам очевидно зависан од опште историјске, политичке или националне ситуације у којој се интересовање за овај догађај буди или гаси, подстиче или потискује факторима који нису у власти театра. Ова тема, зато што припада кругу још увек отворених и нерешених државних и политичких проблема на нашим просторима, одувек је била необично осетљива на појаве присутне изван театра више него у њему. Трајна актуалност теме вероватно је и узрок што се она не може обрађивати без емоција ни гледати без емоција, бар засад. Овакво стање ствари неизбежно оставља дубоке трагове у садржини драма посвећених Првом светском рату, у квалитету уметничке обраде ратних тема и проблема, а нарочито у природи одзива који ове драме имају код публике. У томе се делимично састоје и њихова привлачност и популарност, али исто толико и узроци неуспеха и промашаја у њиховом уметничком обликовању.

НАПОМЕНЕ

¹ Круг наших испитивања затворили смо са 1989. годином, због заокружавања временског сегмента који се испитује (70 година) и зато што нам се чини да је после 1989. године, а нарочито после избијања грађанског рата у бившој Југославији, у историјској драми и њеној рецепцији наступио прелом, па је за критичку анализу онога што је касније писано потребна већа временска дистанца.

² Преглед драма који следи не претендује на то да буде потпун. Уз неколико изузетака, он се превасходно бави драмама које су извођене на сцени и тиме остваривале пуну комуникацију са публиком. Поред њих постоји још извештан број текстова, већином кратких, некад очевидно намењених аматерским извођењима, објављиваних по периодици двадесетих и тридесетих година века. Такви су, рецимо, *Незнани војник*, драмска ревија у пет призора М. Димитријевића (*Животи и рад*, јануар 1928, стр.

57–64), *Под маслинама на Крфу*, комад у два чина Сретена Динића (*Млади задругар*, 1925, бр. 11, стр. 332–340; бр. 12, стр. 359–371), или *Дани чезнућа*, Солун 1916. и 1917. године, Боровоја Ценића (*Српски народ*, велики илустровани календар, 1920, стр. 48) и други. Неки амбициознији покушаји, као што је „трагедија свести и поноса, драмски реквијем, опус 1“ *Принцип* Боровоја Глишића, остали су у рукопису.

³ Драма је објављена у *Књижевној крајини*, I/1931, бр. 4, стр. 127–139. и бр. 5, стр. 173–178.

⁴ Драма није објављивана. Користили смо рукописе из Архива НП у Београду и СНП у Новом Саду. Ово је прилика да се захвалимо Љиљани Мркшић и Александру Радовановићу из Архива НП у Београду и Славики Видаковић из Архива СНП у Новом Саду, који су нам омогућили да користимо ове и друге рукописе драма у раду на овом тексту.

⁵ Ова „албанска Одисеја у Ш дела“, у стиху са прологом, није играна на сценама НП у Београду и СНП у Новом Саду. Објављена је 1924. године у Београду.

⁶ Рукопис у Архиву НП у Београду.

⁷ Исто.

⁸ Рукопис ове драматизације занимљив је највише због штрихова који су у њему обављени за прво извођење. Све што је имало било какве кри-

тичке алузије или импликације о рату и о послератном времену штриховано је.

⁹ Драма није извођена на сценама НП или СНП.

¹⁰ Можда је најпознатији пример ових текстова монодрама *Надежда Петровић*, у адаптацији и режији Мирослава Беловића и извођењу Маје Беловић. Она већ више од једне деценије задржава своју публику.



Српска историја на дубровачкој позорници XVII века

На дубровачкој позорници XVII века историјски догађаји и личности готово да не постоје. То нас може чудити кад знамо да су управо историјска збивања, са својим сукобима, сударима интереса, општих и појединачних, била, на европској позорници тога доба, извор најразноврснијих трагедија које су се руководиле аристотеловским принципом и у суштини постизале катарзично дејство. У Дубровнику, међутим, како то показује Мирослав Пантић, „нису... постојале традиције историјске драме.“¹ То је и разумљиво, ако се зна да су Дубровчани у свему следовали италијанским песницима, и да је мелодрама, некад мање, а некад више успела, а обавезно далеко од сваке оригиналности, и у стилу и у тематици, суверено владала сечентистичким Дубровником. Антички спевови („Илијада“, „Енејада“), митолошке приче (посебно оне из Овидијевих „Метаморфоза“) и епизоде из италијанских епова (најчешће из Ариоста и Таса), уз угледање на италијанске мелодраматичаре, били су основ и дубровачким драмским песницима. У њима се на позорници појављују клишетирано ликови углавном познати гледаоцима, који у том поклапању свога знања и својих представа о великим античким или италијанским делима са пишчевим виђењем (које никада не скреће ван утабаних стаза) виде нарочито уживање. Тако се ређају алегоризовани ликови старих пасторала, да би се њима прикључили, и постепено преовладали, личности митолошке (Аријадна, Прозерпина, Аталанта, Ахил, Улис, Дамира, Креонт, Ермиона), или из италијанских епова (Риналдо, Армида, Ариоданте). Било је, додуше, и то само по изузетку, и узгредно, и псеудоисторијских мелодрама, чији песници смештају радњу у словенске крајеве (Босну, Дубровник или Србију), али М. Пантић лепо примећује да су „и те личности, и радње у које су оне уплетене потицале из сувремених италијанских мелодрама, које су само споља и ћудљивом игром дубровачких аутора биле локализоване, али се испод њихових овлаш стављених маски и на брзу руку прилагођених костима јасно распознаје њихово туђинско порекло.“²

Па ипак, како свако правило има изузетака, тако ће и на дубровачку барокну сцену да изађу, само за тренутак буду на њој, и да са ње сиђу, обавивши свој утилитарни задатак, и неке личности ближе и даље прошлости, међу којима ће већину, и то знатну, чинити српски великаши и ратници. Учиниће то, не случајно, Гундулићев млађи рођак и најплоднији драмски стваралац XVII века, властелин Џоно Палмотић (1607–1657). Овај пе-

сник³, који се огледао и у песмама „на народну“ (које нису сачуване), у пирним песмама (од којих нам је остала само једна, предрагоцена), у сатирама (изврсна „Гомнаида“), у латинским епицидијима, те у побожној поезији (која врхуни у његовом животном делу – епу „Кристиаде“), тај се песник, дакле, бавио и певавањем мелодрама, које су готово све сачуване (изузетак је „Свевија“), а које нам говоре о типичном духу књижевног Дубровника тога времена. О тим мелодрамама доста је писано, а најобимнију студију дао је Wilfried Potthof, у књизи „Die Dramen des Juniје Palmotiћ“.⁴ Сада, и овде, поменућемо само то да је и Палмотић ишао познатим путем. Обрађивао је теме из античких епова и митологије, затим из Таса и Ариоста, препевавао италијанске мелодраме и правио псеудоисторијска виђења догађаја из далеке прошлости своје државе и словенских народа (најпознатија мелодрама „Павлимир“ је једна од таквих). Но, поред 15 мелодрама, Палмотић је написао и три мелодрамска балета, кратка, са мало стихова, и као обично са јасном патриотско-гlorификаторском тенденцијом, уобичајеном за његово доба. То су „Глас“, „Коломбо“ и „Гости града Дубровника“. Нас овом приликом интересују први и трећи, јер се у њима помињу, а и појављују, личности спрске историје, доведене да послуже као узор и пример дубровачкој властели и грађанима, у тешко доба не престане бриге за слободу мале Републике.⁵

Мелодрамски балет „Глас“ песник је испевао и дао да се изведе са намером да укаже гледаоцима на потребу да се иде путем врлине, труда и части. У доба свакојаке, па и моралне кризе дубровачког друштва, овај је драмолет имао, изнад свега, а можда и искључиво, улогу да опомене грађане на потребу следовања примеру предака. Зато персонификована лица Гласа и његових дворкиња – Хвала – доводе на сцену и показују „свијетле царе и бане, и краљеве“ словенске и псеудословенске, стварне и легендарне, са циљем који Глас одмах казује, обраћајући се Дубровнику: „да на дјела и ти врједна / будеш дигнут мисо твоју...“ Међу свим тим личностима – од Александра Македонског, преко легендарних словенских владара (међу њима и оснивача Дубровника Павлимира), до фантастичних Амазонки и илирске краљице Теуте – долазе, у знатном броју, и спрски јунаци и великаши. Све су то „врједне главе“ које словенској земљи чине „неумрлу час“. Они ће се на сцени појављивати, а да не проговоре ниједну реч. Представиће их Хвале, без хронолошког реда, а углавном у општим фразама. Најпре је ту *дар Свјетлан*,

српски цар Стефан Душан, чија је заслуга што је јунаштвом придобио „куну од славе, име од цара“. Помиње се у само једном стиху, као мудар (онај који „знањем слове“) и деспот Ђурађ Бранковић, а одмах за њим кнез Лазар. Уз њега ће, у далекој реми-нисценцији, бити везан бој на Косову, јер ће песник кнежеву заслугу видети у томе што је спрске витезове повео „супроћ“ Турака. Да се Палмотић не држи неког реда види се по томе што одмах потом помиње Сандаља Хранића. Дубровник је са њим имао великих послова и лепих искустава, али га историја не бележи као значајног јунака. Песник овога великаша помиње као бранитеља Босне. Помиње да му је Дубровник дао име војводе, што је заправо алузија на чињеницу да је Сандаљ Хранић, пошто је Дубровнику продао за 12000 дуката, 1419, пола Конавља, примљен међу дубровачку властелу.

Међу српским јунацима, јер о њима је овде реч, истиче се и у овом драмолету Милош Обилић, „јунак чина плаха“, који је, у одбрану части и вере, убио турског цара. Тако је у осам стихова Палмотић сажео Милошев подвиг на Косову. А да би прославио Ђурђа Скендербега, Палмотић се служи пословицом по којој се „у сабљи моћ не држи (јуначкога од пораза), нег у руци ка ју држи“, што је вероватно варијанта изреке: „Не сјече сабља, но рука“ (Скарпа, 419)⁶, а то нас подсећа и на оно што је забележио Вук: „Бој не бије свијетло оружје, већ бој бије срце од јунака“.⁷

Јанко војвода није нико други до Сибињанин Јанко, чија се заслуга види у непрестаној борби против Турака. Најзад, није Палмотић пропустио да на сцену изведе, иако их Хвала тек овлаш помиње, и Михаила Свилојевића и Секулу, као и деспота Вука, унука Ђурђа Бранковића, познатог у народној песми као Змај Огњени Вук. О њима ће песник ичрећи само општа места и тиме завршити овај низ српских јунака.

У овом драмолету, видљиво је, Палмотић се није држао историје. А да је познавао народну традицију, видљиво је и то, макар и по томе како назива неке јунаке. Ако помиње *Милоца Кобиловића, Јанка војводу, Секулу сесирчића*, те *Михајла Свилојевића*, онда не треба много премишљања, па да се закључи да је Палмотић сигурно познавао бугарштице које певају о овим јунацима.

Већ смо поменули да је карактеристика овог мелодрамског балета та да се нико од витезова не оглашава на сцени. Тек при крају, они ће, као *кор бојника*, истаћи шта их је то водило путем славе. И тиме ће у ову драмску сцену још једном пробити епска традиција, јер оно што је јунацима донело славу јесу бистра памет, бојна рука, срећа, вредно срце и жеља да се о њима пева и приповеда. Овим помињањем епских елемената Палмотић се удаљио од класичних мелодрамских мотива, упркос томе што су му ликови остали клишетиран и барокно узвишени.

Још једном је Палмотић пред дубровачку властелу и грађане извео српске јунаке и великаше, овога пута само њих, без алегоричних и митолошких ликована. И, што је још важније, сада, у драмолету „Гости града Дубровника“, неће бити посредног казивања. Песник ће пустити саме јунаке да говоре, и у својим беседама захвале Дубровнику. Наиме, ако је „Глас“ био писан и приказан са намером да Дубровчане упуту стазама крепости примером старих јунака, онда у овом драмолету ти исти јунаци

исказују дивљење Дубровнику који им је, у разним временима, и различитим поводом, пружио гостопримство, а врло често, и најзнатнијима међу њима, и уточиште.

И није чудо што се први појављује, и говори, Ђурађ Бранковић (са женом Јерином), јер он је, настојећи да нађе уточиште када је остао без државе, и пошто је највероватније боравио најпре у Црној Гори, 1441. доспео у Дубровник, који га је дипломатским вештинама заштитио и похранио његову богату ризнику. О свему овоме (па и о другим јунацима) Палмотић је читао у делу „Il regno degli Slavi“ бенедиктинца Мавра Орбина, које је угледало света 1601. године.⁸ Да је тако, и као доказ, довољно је упоредити оно што у „Гостима...“ као Муратове речи наводи Ђурађ Бранковић, и оно што пише Орбин. Оваква је у драмолету Муратова похвала Дубровнику, пошто су Дубровчани одбили да изруче деспота и његово благо, позивајући се на дату реч: „рече: изгинут вик град неће / гди се вјера части толи.“ (Гости, 11–12)

А Орбин о томе каже:

„... Дубровчани се ипак нису нипошто хтели изневерити поменутом владару (Ђурађу Бранковићу, прим. Б. Ђ.) ни ускратити му заштиту. Због оваквог држања Дубровника и сџм Мурат је, готово запањен великом њиховом постојаношћу, рекао... да *град Дубровник не може никада йроаисти кад се у њему йолико цени дайша вера и йомајане ближњейа*.“ (Подвукао Б. Ђ.)⁹

Од Бранковића, у „Гостима...“ ће се појавити и Ђурђев унук, у „Гласу“ већ опевани деспот Вук (Змај Огњени Вук), који ће захвалити Дубровнику што је примио њега и његову мајку. Без обзира што немамо податке да је Вук икада био у Дубровнику, значајно је што он у драмолету каже да ће Дубровник хвалити читав *српски йук* у „Подунавској држави“, дакле Угарској.

И Сандаљ Хранић, који се овде појављује под презименом Хрелић, босански великаш, коме је дато знатно место и у „Гласу“, појављује се да потанко исприча како је примљен међу властелу и како је боравио у Дубровнику (знамо да је то било 1426.)

Сандаљ Хранић је добар повод Палмотићу да на сцену изведе и босанске великаше којих није било у „Гласу“, а и нама да се осведочимо како је, дипломатским путем, Дубровник долазио до територија. Јер, први који је Дубровнику продао територије, у знак захвалности за уточиште пружено после смрти оца, био је Стјепан II Котроманић. Својим даром је – Стоном и Пелешцем (1333) – како и каже у драмолету, „умножио сеј државе“.

А како што је Сандаљ Хранић своју половину Конавља продао Дубровнику, то исто је, вероватно 1427, учинио босански великаш Радослав Павловић. Ако смо раније видели како се песник држи Орбина, овде то није случај. Јер, Орбин пише о рату који су Дубровчани водили против Радослава (1430–1433), јер је овај покушао да поново узме свој део Конавља. Напротив, у „Гостима...“ Радослав каже да је земљу уступио „добровољно, драго и мило“.

Међутим, оно штоје прећутао у вези са Радославом, Палмотић није и у вези са Херцегом Стјепаном (Стјепаном Вукчићем Косачом), дубровачким суседом, који је такође ратовао са њима због Конавља (1451–1454). Познато је да су Дубровчани уложили

велик труд да се одбране од њега, и да су у томе успели тек уз помоћ султана Мехмеда II.¹⁰ Орбин од Razzi-ja¹¹ преузима причу о доласку Стјепана Косаче у Дубровник и измирењу са Дубровчанима, са којима је „доцније увек, све до смрти... живео у пријатељству.“¹² О томе је у Дубровнику постојала жива традиција, па је Палмотић могао да чује приче о херцеговом боравку. И у „Гостима...“ ће се он појавити у Дубровнику, да се покаже због својих поступака, и да посаветује, у Палмотићевом маниру (врло важна одлика његових мелодрама), сентенцом, грађане да живе у слози и пријатељству: „Ма хитрина лудо сврши, / и жалосну сврху има, / тешко тому ко не држи / с крепоснијем се сусједима.“ (Гости, 113–116)

Потом на сцену песник изводи угарске јунаке српског порекла које је само узгред поменуо у „Гласу“. За сваког од њих Дубровник има своје значење. Михајло Свилојевић ће рећи да га је овај град примио као Сигусмундовог поклисара, после пораза од Турака, чиме се уводи тема сталног сукоба верника и безверника, у коме је Дубровник увек имао врло осетљиву улогу. Нормално да, преко Секуле сестричића (Ивана Секеља), што погибе 1448. на Косову, стижемо до његовог ујака, Сибињанин Јанка, који своју борбу са Турцима види као рат против неверника, а Дубровнику се обраћа као бастиону хришћанства: „Ви сте табор праве вјере, / тврђу од цркве ви држите, / да се у запад не простере / зло невјерство, ви браните.“ (Гости, 125–128)

Није онда чудно што ће, као круна овог венца витезова, да наступе највећи и најопеванији српски јунаци. Најпре Милош, „Кобиловић огњевити“, који ће, после приче о свом подвигу, да се галантно, у барокном маниру, стави у службу Дубровнику. Последњи у низу, а највећи по значају, биће кнез Лазар (не треба да нас збуну што је у драмолету назван деспотом), за кога Орбин каже да је веома волео Дубровник, „излазећи му радо у сусрет

у свакој прилици.“¹³ Знамо да је Лазар, као Душанов посланик, 1362. боравио у Дубровнику. Но, није он поново доведен ту само због своје свете жртве. (Уосталом, томе је Палмотић више пажње посветио у „Гласу“). Њему је, у песничковој визији, припала част да егзалтирано ускликне Дубровнику, који је изникао из ватре „ко Фениче“¹⁴, и, ваљда у име свих српских јунака, прослави његово име: „Расти, расти, дижи зграде, / узвиси се до небеса, / племенити, славни граде, / пун слободе, пун уреса.“ (Гости, 169–172)

У обиљу својих мелодрама, дубровачки песник Цоно Палмотић, као узгред, нашао је, у два драмолета, начина да инкорпорира историјске личности и догађаје. При томе је његово познавање историје површно и недовољно, засновано, како смо показали на традицији, народној песми и Мавру Орбину. Са те стране, дакле, Палмотић није могао да пружи драмски целовиту, макар и псеудоисторијску, слику прошлости. И као драмска дела, ова два драмолета су слаба. У њима нема сукоба, ликови су статични, често и не говоре на сцени, и ту су, заправо, више као живе слике, изведене за углед Дубровчанима. С дањашње тачке гледишта, дакле, не би о овим драмским делима вредело пуно говорити. Али, Палмотић је добро знао дух свога времена, и својим посезањем за српском историјом и српским јунацима постигао је троструки циљ: да забави гледаоце, да пружи поуку и глорификује родни град. А што се при том окренуо историји и традицији, јасно је, јер је у њима могао наћи праве примере за углед суграђанима. Што је то српска историја и епска традиција, такође је разумљиво, с обзиром на богате везе које је Дубровник увек имао са својим залеђем – Црном Гором, Босном и Србијом. А тих веза су његови грађани и властела још и у XVII веку били дубоко свесни.

НАПОМЕНЕ

¹ Мирослав Панитић: *Кнез Лазар и косовска битка у старој књижевности Дубровника и Босне Кошорске*; у књизи: М. Панитић: *Из књижевне прошлости*, Београд, СКЗ, 1978; стр. 179.

² Исто, стр. 180.

³ О Палмотићевом животу се доста тога зна. За потпунији преглед корисно је видети његову биографију из пера Стијепа Градића у првом издању „*Christiade или живот и дјела Исукрстова*“, Венеција, 1670, под насловом „*De vita, ingenio et studiis...*“. Исто то и у Раду ЈАЗУ, 68, 1883; стр. 70–77.

Кратак преглед живота песничковог, на основу Градићеве нарације, дао је Армин Павић у предговору у издању: *Дјела Гјона Гјора Палмотића*, Дио III, ЈАЗУ, Загреб, 1884 (Стари писци хрватски, XIV–XV); стр. V–XI.

Најзад, о животу Палмотићевом пише и W. Potthof у књизи *Die Dramen des Junije Palmotić*, Wiesbaden, 1973; стр. 16–20.

⁴ Види нап. 3.

⁵ Мелодрамски балет „Глас“ (342 стиха) објављен је у издању: *Дјела Гјона Гјора Палмотића*, Дио II, ЈАЗУ, Загреб, 1883 (СПХ, XIII); стр. 514–524.

На драмолет „Гости града Дубровника“ (172 стиха) први је упозорио Мирослав Панитић у студији „Кнез Лазар и косовска битка...“ (нав. књига, стр. 182). Текст је штампан, без ознаке аутора, први пут у листу *Дубровник*, 1893, II, бр. 2–3, а потом у: *Кроника Завода за књижевност и џеаџролоџију ЈАЗУ*, Загреб, 1976, II, 1–2; стр. 60–68.

⁶ Вук Стеф. Караџић: *Српске народне њословице* (приредио М. Панитић), Београд, Просвета; стр. 62.

⁷ Вицко Јурај Скарпа: *Хрватске народне њословице*, Шибеник, 1909.

⁸ IL REGNO DE OGLISLAVI / hoggi corrotamente detti Schiavoni / Historia di don Mavro Orbini Ravseo / abbate melitense... In Pesaro / Appresso Girolamo Concordia. / M. DCI

⁹ Мавро Орбин: *Краљевство Словена* (превео Здравко Шкундрица), Београд, СКЗ, 1968; стр. 114.

¹⁰Сима Ћирковић: *Херцеџи Стефан Вукчић Косача и његово доба*, Београд, 1964; стр. 172–176; 183–184.

¹¹Serafino Razzi: *La storia di Raugia*, Lucca, 1595.

¹²Види: Мавро Орбин: *Краљевство Словена...*; стр. 185.

¹³Исто, стр. 95.

¹⁴Захваљујући овим стиховима, можемо ближе да одредимо време постанка и извођења овог драмолета. Јер, пожар на који Палмотић, кроз речи Лазарове, мисли, вероватно је био последица земљотреса из 1639. године, који додуше није имао оне размере као катастрофалан потрес из 1667, али је ипак остао у сећању. И пошто је дизање зграда, према овим речима, још у току, „Госте...“ можемо сместити у пету деценију XVII века, и то вероватно у њену прву половину.



Српски преводи Голдонијевих комедија у XVIII и XIX веку

Дела из пребогатог опуса Карла Голдонија појављују се у историји новије српске драме и театра од самог њеног почетка и трају у њој, како кроз превођење нових комада, тако и кроз непрестано извођење на сцени најпопуларнијих, све до наших дана. Његов значај за развој модерне српске драме и позоришта, веома је велики и досад недовољно истражен. Он је више истичан, а мање проучаван, и то само у појединачним случајевима, без потпунијег увида у рецепцију дела овог знаменитог италијанског комедиографа у историји српске драме.¹ У овом раду биће обрађен први период Голдонијевог уласка у српску књижевност и позориште.

У времену у којем је живео и деловао Карло Голдони српска књижевност, пригушена током готово четворовековног турског ропства и пробуђена у 18. веку након Велике сеобе, покушава да се активно укључи у токове западноевропског просветитељства. Театар у модерном смислу речи уводе у ту културу руски учитељи у другој четвртини столећа; позоришни израз који је с њима стигао носио је одлике барокне школске драме, врсте која је у Европи оног времена била већ сасвим анахрона и заборављена. Први сусрет с модерном комедијом, и то на језику свакодневне комуникације, омогућен је управо преводом једног Голдонијевог дела, *Терјовцима* (*I. Mercatanti*) Емануила Јанковића.²

Рођен више од пола века након Голдонија (око 1758. године, вероватно у Београду), Јанковић је у свом кратком животу (умро је две године пре великог комедиографа, 23. 9. 1791. у Суботици) стигао да покрене многе просветитељске иницијативе, а неке од њих чак и да оствари. Његов преводилачки рад представља веома значајну фазу драмског стваралаштва на српском народном језику (поред Голдонијеве комедије, Јанковић је превео и по једну драму двојице данас заборављених немачких писаца, Франца Ксавера Старка и Јохана Јакоба Енгела). Под великим утицајем најзначајнијег српског просветитеља, Доситеја Обрадовића, Емануило Јанковић је био свестан значаја свог преводилачког деловања: у „Прологу“ *Терјоваца* истиче као главне циљеве свог рада жељу да упозна српску публику са савременим комедиографским стваралаштвом и његовом корисношћу за гледаоце или читаоце, указује на реалистичност самог дела, позивајући публику да извуче поуку из такве лектире; коначно, нада се да ће преводом (и штампањем) дела које је истовремено забавно и поучно почети да

развија читалачке навике међу младим српским занатлијама и трговцима.

Врло је интересантно, с обзиром на овакве циљеве превођења, да Јанковић доста верно прати Голдонијев оригинал и не адаптира драму према склоностима публике којој је намењује (како се то чинило у многим и развијенијим књижевним срединама), показујући тиме за оно време неочекивано високу свест о потреби верности превода оригиналу. Минимална одступања од италијанског текста³ показују да Јанковић није имао на уму извођење овог дела на сцени, јер је он из оригинала обично избацивао речи, фразе, па и читаве реплике које нису доприносили развијању идеја, којима обилује ово дело наглашено поучног карактера, већ су представљале основу успешног сценског говора, карактеристичног за Голдонијев драмски опус. Много чешће, међутим, Емануило Јанковић је проширивао италијански текст, сматрајући да је његовој још недовољно образованој публици потребно све приказати детаљније и прецизније, с више објашњења и конкретних детаља; на то га је понакад терао језик, који је докле сасвим ретко коришћен за литерарно стваралаштво, а никако за драмско, језик – осим тога – који није развио низ израза за различита подручја живота о којима је реч у драми, почев од богате пословне терминологије каквом је располагао сваки венецијански трговац, па све до најразличитијих куртоазних израза који су се у Италији развијали и множили по дворовима, али и у грађанској средини, од раног средњег века. Тако је једноставно Панкрацијево питање „*vuol far un vitalizio?*“ (стр. 710) морао да преводи опширном фразом „зар сте ради да учинимо контракт да вам интерес дајем док сте живи, а по смрти вашој да остане капитал при мени?“ (стр. 15)⁴; многе трговачке изразе, као што су „*depositi*“, „*censi*“ (710), „*accettazioni*“ (713) није ни могао да преведе; понекад би једном речју – па и италијанизмом као што је „облигација“ – преводио различите термине: „*riscontro*“ (715), „*cuozione*“ (716), „*assicurare*“ (733). Један од најчешћих италијанских куртоазних термина, „*obbligato*“ (или „*ben obbligato*“) задавао је муку Јанковићу, па га је он преводио на различите начине: „буди воља ваша“ (39), „слуга сам покорни“ (40), „на то сам справан“ (42), „лепо фала“ (60); тада већ у италијанском језику архаични израз „*vossignoria*“ Јанковић је преводио или једноставно личном заменицом другог лица множине, или би ту реч оставио без еквивалента; „*galantuomo*“, израз карактеристичан нарочито за дух осамнаестог столећа, у *Терјовцима* се појављује

као просто „човек“ (13), или „господин“ (24), као „чесност“, „поштен човек“ (25), „частан и поштен човек“ (45), „разуман човек“ (67), па и „поштен трговац“ (61).

Јанковић је повремено успевао да испољи и извештан преводилачки таленат који се најбоље може уочити када се његово преношење италијанских речи, фраза и идиома упореди с првим српским уџбеницима италијанског језика.⁵ Он тако налази жив и духовит израз за сасвим уобичајене исказе Голдонијевић јунака, као када једноставне Беатричине речи „per causa della vostra insolenza“ (стр. 730) преводи изреком „ћудљивог коња лупају батином преко лећа“ (стр. 50), или када Панкрацијеву констатацију „sempre peggio“ (743) преноси живом говорном фразом „све горе иза црнег“ (70). Смисао за књижевно превођење Јанковић показује и вештим транспонованем измишљених имена које Лелио ређа превареном шкртом доктору Малапуки када покушава да сазна ко га је насамарио (Malmepati – Зловзати; Asdrubale Tagliaborse – Живан Кесодрп; Pancrazio Spraccatesta – Цепоглав, стр. 731–732, 52–54), или када адекватним синтаксичким и лексичким решењима приказује стилске посебности појединих реплика, као што је Тачингова помпезна изјава „Padronissima, le sono servidoretto“ (729) – „Господствујешта, ја сам ваш раб“ (48).

Понесен просветитељским идејама, лишен књижевне традиције на свом матерњем језику, Емануило Јанковић је изабрао једно од лошијих Голдонијевић драмских дела, превео га – поново без могућности ослонаца на домаћу традицију – без значајнијих одступања од оригинала; на многим местима није успео да достигне чак ни рутинске домете венецијанског сценског мајстора, али је и повремено, мада ретко, досегнуто до поетских, а још ређе драмских узлета. Свој циљ је, судећи по нешто каснијим сопственим коментарима⁶, испунио и *Терјовци* су се нашли у рукама бројних читалаца. То је Јанковића подстакло на даље преводилачко просветитељско деловања, а новијој српској књижевности ово дело указало је на један од важнијих праваца њеног будућег развоја, на комедиографску делатност у којој ће врло брзо, доласком Јована Стерије Поповића, достићи књижевне врхове.

У првом професионалном српском позоришту, Театру на Ђумруку, изведена су чак три комада Карла Голдонија: *Картицац* (*Il giuocatore*, 26. 1. 1842), *Раскошник* (*Il Prodigio*, 19. 5. 1842) и *Мензулска меана* (*L'Osteria della Posta*, 16. 6. 1842). Заслужан за то био је Марко Карамата, мало познати глумца, драмски писац и преводилац? Голдонијево драмско дело он је вероватно упознао боравећи 1837. године у Венецији⁸ и очигледно га веома заволео, када је за мање од пола године превео три његове драме, учинивши тако да после Аугуста Коцебуа Голдони постане најзаступљенији страни писац на позорници Театра на Ђумруку. Савремена позоришна критика нарочито је добро прихватила *Раскошника*, па је Павле Арс. Поповић похвалио не само глумце и редитеља, већ и сам комад, као и Караматин превод⁹, што није био случај с једночинком *Мензулска меана*, за коју је исти критичар тврдио да је „слабо дело, па тако и представљено“, лоше посећено, између осталог и због кише која је тај дан падала.¹⁰

И на сцени првог нашег сталног театра, Српског народног позоришта у Новом Саду, врло брзо (26. 7. 1862) појавио се један

Голдонијево комад: под опширним насловом *У лажу је илитоко дно* Ђорђе Максимовић је превео комедију *Il bugiardo*. Рођен у Сомбору 5. 4. 1838, Максимовић је показао већ у основној школи интересовање за позорницу, састављајући и са својим друговима приказујући малене комаде; по одласку на студије медицине у Пешту 1859/60. године учествује у раду друштва „Преодница“ заједно с Руварцем, Хаџићем, Лазом Костићем и другима. Студије је завршио 1864. и упутио се на специјализацију хирургије у Беч, да би се након тога вратио у родни град, у којем је до краја живота (27. 2. 1881) деловао као лекар.¹¹ По речима писца некролога у Школском листу (вероватно уредника Николе Ћ. Вулићевића), Максимовић је знао неколико страних језика, међу којима и италијански, тако да се може претпоставити да је Голдонијево комедију превео с изворника. Његов осећај за матерњи језик похвалио је Вук Караџић приликом једног боранка у Пешти; био је наклоњен уметностима, бавио се литерарним и научним радом. Критика и књижевна историја нису повољно оцениле његову прилично слободну прераду Голдонијево комедије: позоришни критичар новосадске Матице замерио му је нереалистичност прераде у којој се „збивају ствари које се само под плавим небом Италије могу догађати, ал' никако у Новом Саду. Зато би предлагали да се овај комад, такав као што је сад, из репертоара брише, или да се све онако каже као што је у изворнику, или да се бар тако преради да се може поверовати да се тако што може и код нас збити“.¹² Ни савремена књижевна и позоришна историја нема боље мишљење о овој преради¹³, али је она врло дуго спадала у ред најпопуларнијих, па је често извођено на сценама у Новом Саду, Београду, Крагујевцу и Шапцу све до 1886. године; Максимовићеву адаптацију је 1864. године прерадио и загребачки глумац Д. Х. Коларовић и у том облику она је с приличним успехом играна и у Хрватском народном казалишту.¹⁴

У Задру је 1862. године Јован Сундечић превео једну од француских Голдонијевић комедија, *Le Bourru bienfaissant*, али с италијанског превода (*Il burbero benefico*), којег је Сундечић сматрао оригиналом; под насловом *Осоран добротинац или Човек чудноваше ћуди а добра срца* тај комад игран је тек 1873. године у Хрватском народном казалишту у Загребу. У белешци којом је пропратио овај рукопис Сундечић објашњава да је приликом превођења вршио извесне промене, тј. заменио је сва имена домаћим, „строго италијанске изразе“ претворио у наше и радњу локализовао, покушавајући тако „да овом пријеводу значај изворности прибавим и да га тим за наш народ занимљивим учиним. Но при свему том држим да класичност овог дјела нијесам у главном ни најмање повриједио, нити језгру пријевода нарушио“.¹⁵

Крајем пете и током шесте и седме деценије 19. stoleћа бројни позоришни делатници покушавају да оснују стално позориште у Београду; на сценама које претходе Народном позоришту значајно место заузимају и Голдонијеви комади. Најчешће је то Максимовићева прерада *У лажу је илитоко дно* (коју играју и новосадски глумци и београдски аматери), али се приказују и нова дела: 5. маја 1863. године дилетантска дружина у Великој пивари представља комедију *Добра жена или Тријен сјасен*, прераду Голдонијевог комада *Bona muggier*, коју је још као гимна-

зијалац 1859. године начинио (првобитно под насловом *Добродјетелна сујуга*) потоњи знаменити српски лекар, писац и политичар Владан Ђорђевић, при чему није користио италијански оригинал, већ грчки превод.¹⁶ У својим успоменама Ђорђевић не успева да се сети аутора комедије коју је он, такође као ђак, превео под насловом *Љубишћин добродјелвор*, по чему лако можемо закључити да је свакако реч о Голдонијевом делу *Le Bourru bien-faisant*; вероватно је и овај пут Ђорђевић преводио с новогрчког.¹⁷

Две године након Ђорђевићевог *Добре жене*, 19. фебруара 1865. у Великој пивари изведена је и прерада комедије *Le donne curiose*; под насловом *Радознале њосје* начинила је ту прераду још једна личност која ће нешто касније заузети веома истакнуто место у српској култури и политици, Стојан Новаковић. Ово његово дело ће изводити и ансамбл Народног позоришта у сезони 1869/70, не само у Београду, већ и у Шапцу.¹⁸ Новаковић у то време још увек није довољно знао италијански да би дело преводио с изворника, већ је вероватно користио неки немачки превод¹⁹; анонимна позоришна критика у Новаковићевој Вили, иза које се крије преводиоачев учитељ Ђуро Даничић, високо је оценила дело и превод, али не и извођење.²⁰

Све до пред крај 19. века на сцени тада већ и формално основаног Народног позоришта у Београду, као и на другим позорицима у Србији, од Голдонијевих комада играће се само већ раније представљани, пре свега изузетно популарна прерада Ђорђа Максимовића *У лажи је илудијко дно*, а знатно мање Новаковићева *Радознале њосје*. Тек ће један од великана српског глумишта, Богобој Руцовић на прелазу векова обогатити корпус преведених текстова венецијанског комедиографа, и то преводима дела која по својој вредности спадају у сам врх Голдонијевог стваралаштва. Његов превод *Слуге двају њосјодара (Il servitore di due padroni)* премијерно је изведен 15. 5. 1899. године и игран у бројним репризама све до 1906.²¹ О популарности ове комедије у периоду око Другог светског рата говоре чак две обраде Руцовићевог превода које су потписали Живојин Петровић и Анђелко Штимац и које су игране на многим сценама тадашње Југославије.²²

Једну од најпознатијих и највише вреднованих Голдонијевих комедија, *La Locandiera*, Богобој Руцовић је превео под насловом *Мирандолина* и она је премијерно изведена на почетку двадесетог столећа, 22. јуна 1904. године у режији Илије Станојевића; упркос

високим вредностима ове драме, као и одличном Руцовићевом преводу за који је карактеристичан изванредан осећај за сценски говор, прво извођење овог комада није побудило већу пажњу, тако да је тада играна само једна реприза²³, али је од 1930. па до наших дана *Мирандолина* извођена много пута и на разним сценама, тако да по броју поставки представља бесумње најпопуларније Голдонијево дело на нашој позорници.²⁴ Ову комедију превео је на српски језик и Тодор Манојловић.²⁵

У периоду око Другог светског рата у српским позориштима поново се поклања нешто већа пажња Голдонијевим комадима, али он ни тада, као ни почетком двадесетог столећа, не добија значај који је имао у првој фази српског театра, у време његовог настајања. Већ су Јанковићеви *Терјовци* много значили не само у формирању читалачке публике у младој и тек створеној српској грађанској средини, већ и у њеном упознавању с модерном комедиографијом. Од Театра на Ђумруку па све до оснивања Народног позоришта у Београду преводи и прераде Голдонијевих драма били су неизбежни део репертоара готово свих озбиљнијих позоришних дружина; управо у време најинтензивнијих напора за оснивање Народног позоришта, дакле и у време дефинитивног формирања српске позоришне публике, 1862. године, часопис Видовдан је писао о Голдонијевим драмама као нарочито погодним за привлачење гледалаца у театар, упоредивши га – што је у оном времену представљало леп комплимент – с тада сувереним владаром многих европских сцена, а данас заборављеним Аугустом Коцебуом; каснији историјски погледи на овај став нису имали шта друго да промене, осим да уклоне заиста неодрживу вредносну паралелу.²⁶ У следећој фази српског позоришта Голдони није заборављен и напуштен, али није више добијао нарочито истакнуто место међу страним носиоцима репертоара. У новом времену, које је донело другачији приступ свим елементима позоришне културе, па тако и превођењу страног драмског репертоара, венецијански комедиограф губи васпитну улогу какву су му придавали старији преводиоци како избором комада, тако и самим поступком превођења; већ Руцовићев приступ његовом делу крајем деветнаестог века показује промену оријентације, тежњу ка избору естетски и театарски највреднијих Голдонијевих остварења и ка таквом њиховом превођењу које ће бити не само много ближе изворнику, већ и прилагођено захтевима сцене.

НАПОМЕНЕ

¹ О присуству Карла Голдонија у књижевностима српској, хрватској и словеначкој в. Vladimir Gudelj, *Goldoni i naša književnost*, *Savremenik*, II, 1907, 253–254; Slavko Batušić, *Karlo Goldoni na jugoslovenskim pozorištima*. U: *Zbornik priloga istoriji jugoslovenskih pozorišta 1861–1961*, Novi Sad, 1961, 243–247; Frano Sale, *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Dubrovnik, 1968, 81–151, 179–277; в. и Чалеове напомене у његовом преводу Голдонијевих *Метастаза*, Zagreb, 1971, стр. 509–518.

² *Терјовци. Комедија у шри акција преведена с италијанској из Карла Голдонија* [sic]. Комедија от Емануила Јанковича студента медицине. Штампано у Лајпцигу у типографији госп. Тајбела 1787. године. Литературу о Јанковићу в. у: Јован Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, Београд, 1966, 392. О преводу Голдонијевог комедије писао је Ерос Секви на српском („*I Mercanti*“ *K. Goldoniја i prevod E. Jankovića*, Прилози за КЈИФ, XXVIII, 1962, 167–175) и италијанском језику (*I „Mercanti” di Carlo Goldoni*

e la traduzione di E. Janković. In: *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Atti del Quarto Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Wiesbaden, 1965, 174–183.

³ Поређење превода и изворника показује да је Јанковић користио текст објављен у Паперинијевој издању Голдонијевићевих дела (tomo V. Firenze, 1753–1754).

⁴ Италијански текст наводи се према издању: *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Mondadori, 1955, док се Јанковићев текст наводи према првом, до сада једином издању његовог превода.

⁵ В. Грамајика италијанскаја ради употребљенија илирическаја јуносџи сабрана Викетнијем Лустина (Јуштина), в Вијене, 1794 и *Беседовник илирическо-италијанскиј* с италијанскога преведен и принарављен к употребљенију двух народов [...] Викентијем Ракичем, в Млетках, 1810.

⁶ У предговору свог превода драме *Зао отац и неваљао син* немачког писца Франца Ксавера Старка (Беч, 1789) износи мишљење о успеху *Терцоваца* у свим, па и најнижим социјалним слојевима.

⁷ Основне податке о Марку Карамати доноси Станиша Војиновић у *Leksikonu pisaca Jugoslavije*, III, Novi Sad, 1987, 74–75. Његови преводи Голдонијевићевих комедија нису објављени, а рукописи се данас налазе у Националној и свеучилишној библиотеци у Загребу (в. Синиша Јанић, *Нови извори и подаци о репертоару Театра на Тумруку*, Годишњак града Београда, IX–X, 1962–63, 141–164).

⁸ Тај свој боравак у Венецији помиње сам Карамата у полемици коју је водио у Додатку Новина србских, IX, бр. 11, 14. 3. 1842, стр. 43–44.

⁹ Павле Арс.] Цоповић], *Театар*, Додатак к Србским новинама [IX], бр. 21, 23. 5. 1842, стр. 84.

¹⁰ Павле Арс.] Цоповић], *Театар*, Додатак к Србским новинама, [IX], бр. 23, 6. 6. 1842, стр. 90.

¹¹ О Ђорђе Максимовићу в. некролог *Ђорђе Максимовић, доктор медицине и хирурџије, поч. физик. сл. кр. вароши Сомбора преминуо 27. фебруара 1881*, у *Сомбору*, Школски лист, XIII, бр. 5, 15. марта 1881, 65–70, који је прештампан у часопису Јавор, [VIII], 1881, 377–382. В. и: Frano Čale, *О књижевним и казалишним додирима [...]*, 191; Borivoje S. Stojković, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Beograd, 1979, 129, 390.

¹² *Српско народно позориште*, Матица, I, 30. 6. [1866], бр. 27, 642–645. В. и: Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српској народној позоришћа у Београду*, Издање Чупићеве задужбине, 12, Београд, 1884, 317.

¹³ Frano Čale, *О књижевним и казалишним додирима [...]*, 191.

¹⁴ Исто, 191.

¹⁵ Исто, 191–192. Рукопис Сундечићевог превода налази се у Архиву Хрватског народног казалишта под бројем 192.

¹⁶ Ђорђе Малетић, н. д., 141, 148; Владан Ђорђевић, *Успомене. Културне скице из друге половине XIX века*, Нови Сад, 1927, 141, 288; в. и: Др Владан Ђорђевић, *српски књижевник и академик*, Босанска вила, XI, 6, 1896, 87.

¹⁷ В. Ђорђевић, н. д., 297.

¹⁸ Б. Малетић, н. д., 230; Живојин Петровић, *Рејертоар Народној позоришћа у Београду 1868–1914*, Београд, 1993, 65.

¹⁹ Павле Поповић, *Стојан Новаковић и његов рад на лејој књижевности*. У: Павле Поповић, *Из књижевности*, Београд, 1926, 154, 180.

²⁰ Д., *Позориште*, Вила, I, бр. 7, 14. 2. 1865, стр. 93–94. В. и: Ђорђе Живановић, *Позоришна кришка у „Вили“ шокот 1865. године*, Прилози за КИФ, XII, 1975, 33.

²¹ Ж. Петровић, н. д., 142.

²² Под именом Живојина Петровића као преводиоца ова комедија играна је 1939. године у Народном позоришту у Београду, 1942. у Дунавском народном позоришту у Панчеву и 1953. у Хумористичком позоришту у Београду (Petar Volk, *Pozorišni život u Srbiji 1835/1944*, Beograd, s. a., 257, 473; Petar Volk, *Pozorišni život Beograda 1944–1974. Beogradske scene*, Beograd, 1978, 153, бр. 595); рукопис његовог превода може се наћи у београдском Народном позоришту под бројем 1456 и на његовој насловној страни стоји да је превод начињен с немачког језика; у Штимчевој преводу комад је игран 1937/38. у Скопљу и 1938. у Новом Саду (Petar Volk, *Pozorišni život u Srbiji 1835/1944*, 209, 244).

²³ Ж. Петровић, н. д., 156 (погрешно наведен податак да је превод „с немачке верзије К. Л. Блума“ јер на рукопису који се чува у београдском Народном позоришту под бројем 248 јасно је назначено да је превод начињен с италијанског језика, што показује већ и овлашно поређење превода и оригинала). Високу оцену Руцковићевом преводилачком раду даје Боривоје С. Стојковић, н. д., 264.

²⁴ О некима од тих извођења в. Petar Volk, *Pozorišni život u Srbiji 1835/1944*, 445, 511, 524, 525; Petar Volk, *Pozorišni život Beograda 1944–1974. Beogradske scene*, br. 275; *Godišnjak jugoslovenskih pozorišta*, 1979/80 (где се као редактор превода помиње Милан Буњевац). У редакцији Гвида Тартаље овај превод је објављен 1952. у Београду.

²⁵ Манојловићев превод, који излази из временских оквира којима је овај рад омеђен, сачуван је (колико смо досад могли да утврдимо) у рукопису и још увек није довољно познат у историји наше књижевности и позоришта; у специфичној обради Ђуре Удицког и Бранивоја Ђорђевића извођен је у режији Ђуре Удицког на сцени позоришта „Стерија“ у Вршцу под насловом *Бирџашица београца* (*Godišnjak jugoslovenskih pozorišta*, 1984/85). Најлепше се захваљујемо госпођи Бојани Малкановић -Удицки, иначе носиоцу главне улоге у овој поставци, која нам је љубазно ставила на увид богати материјал о извођењу овог комада.



Мотиви позоришта у делима „Код Хиперборејаца“ и „Ембахаде“ Црњанског

У делима Милоша Црњанског има мотива позоришта у широкој амплитуди и у различитом контексту, не само у делима која припадају уметности театра већ и у његовој поезији, прози, путописима и мемоарској литератури. У овој расправи покушаћу да анализујем и коментаришем мотиве позоришта у делима *Код Хиперборејаца*, *I и II* и *Ембахаде I-IV*. Желим да покажем да је распон интересовања за проблеме позоришта нашег великог писца био наглашен, да су његова знања из историје позоришта и драмске књижевности била темељна и да је постављао позориште на високо место на аксиолошкој лествици људске духовности. Уз овај уводни коментар ваља ми да додам да сам термину *мотив* овде давао исто значење које има у уметничкој књижевности: најужа тематска јединица која се не може даље разлагати; то су они делови у којима се описује један предмет, једно лице, једна ситуација.¹

Код Хиперборејаца, I и II

„Мемоари су увек били најбољи део књижевности, особито када нису дословце верни.“
(Милош Црњански, у предговору књиге Гистава Флобера *Новембар*, Са-времена библиотека, Београд, 1920. стр. 7-16)

Поћи ћу од прве две реченице дела *Код Хиперборејаца*: „У почетку прошлог рата, живео сам у Италији. Станујем, у Риму, близу Ватикана, преко пута сиротињског предграђа, које се зове Борго.“² И одреднице времена и простора, и исказ у првом лицу јединине, и ословљавање приповедача са „Саго Црњански“ – како му се недвосмислено означавајуће обраћају Италијани у поглављу *Мешаморфозе* – сведоче да се приповедач *Хиперборејаца* идентификује с аутором Црњанским. Многи примери из садржаја потврђују да је реч о духовној, интимно-породичној и професионалној, биографији Црњанског из година непосредно уочи Другог светског рата, када је живео у Риму, односно из године 1937, када је посетио скандинавско полуострво, путујући све до Шпицбергена. Међутим, ако подсетим да је Црњански писао ово дело године 1965 – што је и с историјског и његовог личног становишта *друго време* – не би требало ни приповедача ни његовог двојника (сâм наратор открива свој надимак у кругу тадашњих колега и познаника у Риму – *Iperboreo* – надимак који је стекао непрекидним причама о чудној земљи иза северног ветра – Хи-

пербореји) дословно везати за личност писца Црњанског. Или, како то дефинише Јубиша Јеремих: „Све личности, судбине, догађаји, расправе, у *Хиперборејцима* се појављују само онако и онолико колико најбоље одговарају целини овог дела. Лик приповедача као и све теме одређени су оним што је у приповедању дато. Приповедач је, дакле, само пројекција аутора *Хиперборејаца*, поетски став у функцији укупности чинилаца приповедачког поступка.“³ У наведеном контексту бавио сам се мотивима позоришта у овом делу.

Средишни позоришни мотив у *Хиперборејцима* је расправа о великим скандинавским драмским писцима, Ибзену и Стриндбергу. Њихова имена јављају се у двадесет пет фрагмената, а у поглављу *Ибсен у телефону*⁴ детаљи њихових животописа и анализа неких дела основни су предмет расправе. То што се Ибзен и Стриндберг јављају чешће од других писаца ваља тумачити опредељењем Црњанског да свет овог дела смести у реални простор Рима у годинама пред Други светски рат, а да Хипербореју (симболични простор сна, или нову Суматру) у реалности сведе на Данску, Норвешку, Шведску и Шпицберген. Наратор *Хиперборејаца* показује велику ерудицију и полемички темперамент кад се упушта у расправу о личностима скандинавских драмтичара, али се наслућује и његова жеља да докаже да у животима ових великана духа најчешће није била остварена људска срећа.

Прво помињање Ибзена и Стриндберга дословно је уклопљено у реални простор, а уводни акорд, на личном плану дат је у сажетој контрастној скици, чија последња реченица наговештава где се налазе простори сна: „Лотофи, центар риболова, личе на неки велики, норвешки вашар Ибзена, где људи, и трговци, и рибари, нестају у магли, па затим опет постају видни, и богати, и напитки. А кад се прође острво медведа, туга, која се осети у тој пустоши, мора, магле, леда, личи на тугу, коју имају – у Стриндбергу – сви, који су се под ноћним сунцем, у тим северним земљама родили. Грозу од смрти, од љубави, од лудила, у тој дивовској природи. Мир, веселост, плаво небо, постају тек кад се Шпицберген приближи.“⁵

Ставови Приповедача у *Хиперборејцима* о скандинавским драматичарима најчешће су изложени кроз расправу са младим Швеђанином Torstenom Roslynom, који се јавља у функцији његовог опонента. Приповедач мисли да је реч о великим европским, а не регионалним, писцима, чије су теме вечне и сличне античким („Отац. Мати. Човек и жена. Един. Јокаста. Породица

људска. Љубав и неумитна наша судбина.“⁶) Приповедач тврди да су и највећи француски писци окренути пре свега Францускињама, а највећи руски писци пре свега су Руси. Ибзен и Стриндберг, и кад нису у својој земљи, говоре о ономе што нас све занима: инстинкту ероса и смрти, „а не би пали ни на испиту социјалних питања“.

Све ово, наравно, личи на шетњу кроз општа места драматуршких особености великих нордијаца, али Црњански, кроз ставове Приповедача, скреће расправу „у воде“ које њега интересују, и почиње да живот и дело тих драматичара третира кроз специфичан и „искошен“ лични угао. Реч је о једном од опсесивних мотива – о улози Мајке у животу истакнутих уметника. Познато је да је у више прилика – када је говорио о Микеланђелу, Киркегарду, Стриндбергу и Ибзену – указивао на њихове комплексе који су последица околности у којима су зачети и рођени. („Њихове матере – бар се мени тако чини – полазна су сенка у свим њиховим делима, поемама, романима, драмама.“⁷) Као фуга, овај мотив се понавља у *Хийерборејцима*, али ћу га илустровати само означавајућим цитатом: „Сви ти скандинавски писци синови су из незаконитог брака, силованих служавки и праља. Андерсенова мати је пијана праља. Kierkegaardova, служавка, коју је његов отац силовао, удовац, и са којом се венчао тек кад му је родила сина. Морао је да се венча. Стриндбергова мати је, исто тако, служавка очева. Силована. Тај факт, који у људском животу није без последица, није без значаја у литератури тих писаца, који су ми постали драги на том путу.“ А на следећој страници додаје: „Ибзен је уверен да му отац није отац. Не воли тог малог морнарског капетана, полтрона. Мисли да му је отац материн домаћи пријатељ, који је био поета. Стриндберг никада није заборавио да му је мати била служавка, силована. Ја сам у те земље ишао, јер ме је привлачила ледена лепота земље, глоба, Пола, али су ме ти писци вратили размишљању о људском животу. Смејао сам се, дотле, комплексу Едипа, Freud ми је био смешан. Сад више није.“⁸

Није тешко запазити да се у делу *Код Хийерборејца* поједини мотиви, песничке слике и мисли, рефрени и речи понављају као у поезији и романима Црњанског. Тако се Приповедач – у контексту поновног јављања Фројда – сећа свог првог доживљаја Ибзеновог *Росмерсхолма* као занимљиве драме и одличног позоришта, али не и великог уметничког дела. Тек после упознавања с Фројдовом анализом овог дела увидео је да је Ибзен Еврипид свога времена: „А то је много“. (Високо место Еврипида на нараторовој аксиолошкој лествици ваља тумачити и познатим изјашњењем Црњанског да му је атински драматичар био најомиљенији позоришни писац у младости.) Приповедач даје сажету и бритку интерпретацију Фројдове анализе *Росмерсхолма*, што, заједно с коментарима младога Швеђанина-опонента, ствара утисак драмског сукоба у конверзационој драми. Завршавајући расправу медитирањем да је судбина драмски елемент у Ибзеновом писању – а била је и у његовом животу – Приповедач наводи завршни део Фројдове анализе драме: о женском нагону, слутњи и жудњи која се, кад је испуњена, плаћа смрћу. Наравно, Фројд зна да Ребесса није познавала његово учење (он је третирао као да је живо биће, исто као Толстој Ану Карењину) али је ишла

тим путем, као у некој фантазмагорији: „Кад се појавила у материној кући, страст, љубав, према домаћем лекару, натерује ту девојку, да постане супарница своје матере, и да се труди, да у кући створи такву ситуацију, да се рођене матере отараси. Ребесса је и сама жељна љубави – воли тог лекара – па се нада, да заузме код њега место своје матере. А кад јој буде јасно, да је тај лекар у ствари њен отац – ванбрачни – иде с њим у смрт. Кајање има да се плати... Ибзен се окреће тој новој драми, не зато што га привлаче ти, родоскрвни, односи, него бар се мени тако чини, што га, у људском животу, највише привлачи, кајање. Каирос.“⁹

Једно од често понављаних сазнања Црњанског – да живот подсећа на сан – овде се варира речима Приповедача да га код Ибзена нарочито привлачи та паралела. Приповедач то потврђује експлицитним примером: „Reeg Gunt је сан. Не само Ибзена. И норвешког фолклора. Читавог једног народа.“¹⁰

Однос Ибзена и Стриндберга у овој расправи илустрован је низом бизарних детаља. Карактеристично је да „арију“ о овој теми има млади Швеђанин, док јој Приповедач приступа с наглашеном толеранцијом и дубљим разумевањем тих односа. Млади Швеђанин обојицу напада, тврдећи да Ибзен и Стриндберг годинама полемишу „као судопере при прању судова“. Стриндберг назива Ибзена горилом, а овај тврди да је Стриндберг сишао с ума. Ибзен је испод једне боце пива држао шкорпиона и звао га *Стриндберг*. „Подметао би – смејући се – под ту чашу, комадић труле јабуке. Да би раздражио шкорпиона. Шкорпион би онда, као полудео од беса, јурнуо на тај комадић труле јабуке и сасуо свој отров у њега.“¹¹ Приповедач подсећа да Ибзен није имао само шкорпиона: „Имао је на свом столу и фотографију Стриндберга. Говорио је да боље пише, кад се у те лудачке очи загледа. Те очи су биле ванредне.“ Не изненађује што Приповедач закључује расправу сасвим *сумаираистичком* мишљу да „има и међу онима који се мрзе, као и међу анђелима и ђаволима, веза.“¹²

Из изјава Црњанског познато је да му је у зрелим годинама, до смрти, најдражи драмски писац био Аугуст Стриндберг. То као да знају и сви његови познаници у Риму.¹³ Када у разговору са Torstenom Roslynom Приповедач прави неку врсту каталога шта воли у Шведској (колоније Општине у Штокхолму, јер га подсећају на Венецију; топове изнад Упсале, кад не пуцају; лавбудове у Ескилстуми), овај га прекида питањем: зашто онда толико воли Стриндберга?

Из Приповедачевих медитирања може се закључити да га интересују однос човека и његовог родног краја и колико у писању Стриндберга (и Ибзена) има трагова тога односа, и да ли та веза ствара дубоку радост или жалост у људском животу. И наводи карактеристичан детаљ из животописа Стриндберга: „Мени се чини јако жалостан тренутак, у животу Стриндберга, кад је универзитетска омладина дошла да га поздраве, као старог човека, о рођендану, а кад им је он, са балкона, довикнуо, да су њихови родитељи њега пљували – па нек иду кући.“

Такав прекид са децом, коју је волео, мора да му је смрт загорчао.¹⁴ Приповедач мисли (као и Црњански у написаним о позоришту) да је и у годинама пред Други светски рат Театар

Стриндберга модернији него „много штошта у Паризу“, и износи занимљиву тезу о драмских ликовима Стриндберга: „За мене је Стриндберг... поет мушкарца, поет оца, поет мужа. Уосталом, он своје велике улоге о мушкарцима, облачи у униформу официра. Није случајно.“¹⁵

У *Хиперборејцима* се јављају многи мотиви позоришта познати из мемоарске прозе и театролошких написа Црњанског. Тако се, Приповедач, у разговору с познаницом из младости, у возу на путу од Трста до Рима, сећа младости и школе фратора у којој је учио грчки и талијански језик: „Били су врло строги. Један међу њима, који се звао Олејковић, тражио је од нас, не само да Ескила, Софокла и Еврипада знамо, него и античку позорницу и скулптуру.“¹⁶ А томе мотиву враћа се у једном од разговора са Шведјанином: „Античку трагедију не читамо радо, док смо млади, али јој се у старости сви враћамо, као што се матери и оцу враћа.“¹⁷ Један детаљ у вези с Еврипидом варира Приповедач на неколико места. Док седи са супругом у античком театру у Таормини, сећа се Тукидида и његовог описа битке код Саламине, после које је много грчких заробљеника помрло од глади, жеђи, жеге, рана и болештина у сиракушким латомијама: „А ти дивни млади људи били су цвет Атине, мраморног стуба, увенчаног љубичицом. Пуштени су само они, који су знали да декламују стихове из Еврипидових трагедија.“¹⁸

И Шекспиров *Хамлет* често је Приповедачева преокупација, те не изненађује што га користи у свакодневној конверзацији. Приликом посете манастиру Сан Онофрио, где је гроб Торквата Таса, Приповедачево уморно друштво, смешта се у хладовину, под столетне храстове: „Црнурасти, мали, коњаник, Chiramonti, моли као Хамлет, ћерку председника, за дозволу, да јој спусти главу у крило.“¹⁹ У расправи о великом италијанском лирском песнику, Приповедач користи још једно поређење из *Хамлета*: Tasso није одведен, из одаје Леонорине, у затвор, него се налазио код њене сестре, Лусезије, кад му се – као Хамлету – учинило, да га ухода дукe прислушкује – па је тргао нож.“²⁰ Приповедач је, како би се могло очекивати, и у Риму окружен многим женама, с којима увече игра у дансинзима, или пије чај у њиховим кућама (наравно, и он је сличан Павлу Исаковичу и Књазу Рјепнину, и ван је њиховог „домашаја“), па у једној прилици користи и ово шекспировско поређење: „Док ми тако брбљамо и пијемо ледени чај, однекуда, стално се чују нечији кораци, тупи, гвоздени – као дух Хамлетовог оца.“²¹ Једна од тих жена је и „млада девојка из добре куће“. Кад Приповедач од ње тражи да му чита сонете Микеланђела, „који су, као и Шекспирови, написани једном лепом младићу“ – постаје предмет разговора у Риму и принуђен је да се брани: „Није тачно... да су Шекспирови сонети написани једном мушкарцу, хомосексуалу. Најлепши су написани једној жени, црнки.“²²

Исто девојче из добре куће „отвара“ низ поређења, којима се телесне кретње пореде с покретима глумаца на сцени. Она се разочарала у Приповедача и његове саге о „леденим глечерима“ зелене боје који се сурвавају са Шпицбергена у море: „Затим се увија у бео огртач, као кад се лотоси затварају. Одлази као да је пошла у глумачку школу.“²³ Када Приповедач прича лепој Наполитанки о неуспелој експедицији италијанског поларног

истраживача, генерала Умберта Нобила, и показује јој филм који је снимео на Шпицбергену, „Наполитанка је била цикнула, а одмах затим клонула је театрално.“²⁴ На излет у Месину, Приповедач је пошао са супругом. У једном тренутку, они су на обали мора, и сетно медитирају о прошлости и тајанственим везама које постоје у свету: „Ја се онда зачудих, том театралном гесту, којим је испружила руку, на пучину, према оном броду који је пловио за Грчку.“²⁵ Кад на пијаци купује цвеће, ни пиљарице ни Приповедач не заборављају италијанску „gentilezza“: Ми се после тога, растајемо, као да смо на позорници, у миланској Scali.“²⁶ Приповедач запажа и кретање мушкарца. Кад се растаје од италијанског капетана Дина Авогадра, који ће пред крај рата погинути од немачких куршума, запажа: „Кад је тај човек пошао, примећујем, како му је корак лак, стас леп, али како сад корача, не знам зашто, као да је из неког позоришта лутака.“²⁷ На операцији у Риму – док му лепа болничарка хвали благе очи и вели да, када би се нашла на броду који тоне, волела би да уза себе има човека с таквим очима – он се сећа Bellmana, у чијем је подруму у Риму пио и певао: „Он игра, као на позорници... игра уз звуке талијанске, а крунисан је римским, виновим лишћем.“²⁸

У првим данима када је Италија огласила рат Француској и Енглеској Рим је живео у очекивању. Приповедач се, „тих дана, кретао по Риму, као нека лутка, у позоришту лутака, које је омиљено код Римљана, и које деца гледају на Пинклу.“²⁹

Од тренутка почињања рата мења се тон *Хиперборејаца*, и отада доминирају меланхолична расположења и губљење вере у могућност остварења хармоније и среће. Из писма Приповедачеве супруге (у којој се, неприкривено може препознати супруга пишчева Вида Црњански) које Приповедач парафразира, види се да су „простори среће“ остали у неповратној прошлости: „Били смо тако сретни кад је први пут дошла, код мене, у Италију. Пита ме да ли се сећам пуцњавае, у нередима, кад су напали Пошту? Кад су револвери праштали. Кад је она стала преда мног и равирила преда ме свој лаки, црни капут, као неки црни лабуд, на позорници, у белету.“³⁰ И док је ситуација у Европи све тежа („Идемо из битке у битку, као у неком театру“³¹, Приповедач жели да још једном оде на север, до кула-светиља у Данској. Тако се стално прожимају простори Италије, Рима и северних земаља где је ауторова земља снова – Хипербореја.

Политичке игре монархиста и фашиста, годину пред рат, Приповедачу личе на „велику, крваву, комедију“, а када се нађе у Abuzzima, малом заосталом месту близу Напуља, открива му се друго лице ове земље („На први поглед, сиротиња, и беда, у Италији, личе увек на театар“). Забринуто, свата да, упркос томе што им синови остају мртви у Африци или у Алпима, или се враћају кући без руку и ногу, тој сиротињи је рат „патриотска декламација, која се чује у Риму, као у театру“, и увиђа да је „рат, ретко, пијанство, које обузима цео један народ“.³²

И, на крају, на путу по Сицилији, Приповедач помиње супрузи, у тривијалном контексту, италијанског нобеловца Луиђи Пирацела: „Зар га се не сећа, остарелог, како руча – при столу поред нас – у Берлину? У друштву своје prima donna – врло лепе – која са собом води и своју пријатељицу – још лепшу.“³³

Ембахаде, I-IV

Бавећи се темом *Црњански и њозориште* (ова расправа један је од њених фрагмената) требало је, тражећи мотиве позоришта, поново да прочитам *сва дела* Црњанског. Упркос тој усмерености, ново читање пружило ми је поновљена и нова задовољства и сазнања. Једино разочаравају (осим неколико интервјуа које је дао у последњим годинама странствовања и после повратка у домовину) неки фрагменти политичких мемоара Црњанског – *Ембахаде I-IV*.

Разуме се, овде се нећу бавити степеном веродостојности историјских података и њиховој ексклузивности, јер, с обзиром на свој скромни „дипломатски“ ранг, Црњански није могао да, ни као учесник ни као сведок, присуствује важним политичким разговорима и договорима – а још мање да доноси политичке одлуке.³⁴ Иако највећи део *Ембахада* пише с наглашеним политичким амбицијама (а оне, упркос томе, више вреде као литература), није тешко запазити да су његова сазнања о раду наших амбасада у Берлину и Риму била посредна и да наше дипломате описује углавном ван њиховог стварног и професионалног рада. (И једна особеност знана из његове прозе: Црњански и у *Ембахадама* користи „технику“ портрета за приказивање ликова српских дипломата и њихових немачких, енглеских, француских и италијанских колега.)

Ембахаде, јасније од других дела, показују проблеме Црњанског да се прилагоди србијанској средини коју није присно разумео: поред осталог, као ни многи „пречани“ и пре и после њега, никад није схватио особеност менталитета политичара који су, када је требало, говорили једно – а радили друго. Да поменем и запажање Предрага Протића да, после читања *Ембахада*, у односу на средину, Црњански не изгледа као неконформист, него као неприхваћени конформист који није знао шта је суштина политике: „Ти мемоари откривају изврсно да су Црњански и политика два различита света, да је политика за Црњанског увек била *terra incognita*, да он никада није у политици ништа битно разумео, да је за њега дипломатија увек била нека врста протокола, а политика нека врста игре у којој се комбинују ритерство и куртоазија. Он је посумњао у генерала Франка, тако је бар писао пре рата, када је приметио да генерал Франко своју косу маже бриљантином.³⁵ Човек који своју косу маже бриљантином не може човечанству да донесе ништа добро. Том логиком прожете су и *Ембахаде*. Иако историчар по струци, мада писац заокупљен историјом, Црњански се у политици не сналази, она је за њега једна страна далека земља и баш зато што је страна и далека земља она га привлачи неодољивом снагом. Он према тој далекој земљи путује и никада не може да стигне до ње. Он, попут Кафкиног јунака, остаје пред политиком као пред затвореним вратима замка. Као што брзоноги Ахил никада није успео да достигне корњачу, тако Милош Црњански никада није доспео да досегне политику.“³⁶

Спорадично и у најразличитијем контексту мотива позоришта има и у *Ембахадама*. Покушају да их наведем „по сродности“ и по хронологији појављивања у историји позоришта и драме. И овде ваља почети с античким позориштем, које се по-

миње у сећањима Црњанског на Олимпијад у Берлину. Немци су, од раног пролећа 1936, дипломатима и новинарима приказивали стадионе подигнуте за Олимпијад. Групе гостију, у шетњи, имају прилику да виде олимпијско село, стадион, пливачке базе, паркове, „па и позориште под ведрим небом, као што су била грчка“. Читаоца, верујем, неће изненадити субјективно-театарско опредељење Црњанског: „Мени се, дабогме, највише допада позориште, античко, под ведрим небом, од истог камена, као и стадион, узидано у брежуљак иза стадиона, зарастао бранденбуршким пинијама, под небом које је лети јако плаво. Имам осигурано место у гледалишту и уживам у помисли да ћу гледати, у том позоришту, античке трагедије, које знам из детињства“.³⁷ Очекивања Црњанског остварила су се и његово уздарје је упечатљиви позоришни фрагмент: „При крају Олимпијаде, имао сам једно једино, чисто, задовољство. То је била представа Софоклове трагедије *Трахињанке*. Даје се под ведрим небом, у античком позоришту Олимпијаде. Мрак се спушта, а режисер, авангардист, удешава, да се драма завршава одношењем Херкула, уз светлост буктиња, на ломачу, где ће син да га спали. Носе га на брдашце иза стадиона, зарасло црним, бранденбуршким, пинијама. Небо се, и у полумраку, плави над нама.

Место античке трагедије, човека, који се борио против судбине и богова, место декламације са сцене, у којој је главно РЕЧ људска – то јест песника – добијамо тај спектакл за Хитлера, уз Олимпијад, као неку циркусијад.

Сад, после толико година, читам са чуђењем завршне стихове те трагедије. Они би, на нашем језику, отприлике, гласили овако:

Опростите ми, сви који сте присутни овде.
Приметите да је то била зла воља богова,
богова који никад не праштају.
Ми их зовемо оцевима нашим, а они
гледају доле на нас, недирнути,
нашом несрећом.
БУДУЋНОСТ је скривена од нас.
Ово је садашњост.“³⁸

Не изненађује одушевљење Црњанског за *Трахињанке*, „јер у тој драми Софокле иде Еурипидовим друмовима: Дејанира је Атињанка, узета из живота Софоклових дана“.³⁹ Еврипид је драмски писац Црњанскове младости у чијим је делима, први пут у античкој драмској књижевности, реализам свакодневног живота приказан на сцени. Разуме се, Црњанском не промиче да су *Трахињанке* драма савести и воље и људске судбине, чији ће ненадмашни образац бити остварен у драмским делима Шекспира.

Античко позориште и драма помињу се још једном у *Ембахадама*, у „галантном“ контексту. Реч је о опису посете кнеза Павла Карађорђевића и кнегиње Олге Риму. Дочекују их италијански краљ Виторио Емануеле (Vittorio Emanuele III, 1869–1947) са супругом, Мусолини, гроф Ђано и генерални секретар Фашистичке партије Стараче. Призор дочека Црњански „боји“ театралном иронијом („Мусолини је поздравио кнеза врло 'срдечно'. Ђано, фашистичким поздравом. Стараче је меркао кнегињу Олгу“), али мења тон када помене супругу краља Виторија

Емануела, негдашњу црногорску принцезу: „Краљица Јелена, иако зашла давно у године, била је још увек јунонска појава, а кретала се као на позорници, античке драме.“⁴⁰

Ликове Шекспира Црњански овде помиње само за два асоцијативна поређења. Приликом последњег сусрета са Живојином Балугдихем (1868–1943), дугогодишњим послаником у Берлину и прагагонистом прве књиге *Ембахада*, не скрива сету: „Балуг је тада био већ оседео, јако, погурен, а није више личио на Карла Маркса, па ни на Лем Едима, него на неког краља Лири.“⁴¹ Карактеристично је за ове несрећне просторе што је Балугдих, као и у младости, био опет сумњив полицији, а није био више ни *џерсона траја* у Двору. Завршни коментар писца *Ембахада* о Балугдиху, с карактеричним театарским детаљем, једнако је и поучан и бриљантно написан: „Остао је, беспослен, пензионер, на крају, при једном кафанском столу. Једино, што је био сачувао, из младости, и што је на њему било упадљиво, *џа* и *џркосно*, био је његов велики, црни шешир, широка обода, какав су носили социјалисти, и анархисти, и глумци, XIX века. Тај шешир није могао да му скине, нико.“⁴² Запазивши скупину лакеја по нашим амбасадама (*лакеја њо занимању*, у дословном смислу речи), Црњански је „намоловао“ питорескни портрет Балугдихевог момка Анђелка. Наводим само реченицу у којој је коришћено поређење с једним ликом из *Хамлеја*: „У фракту и белом рукавицама, пред Балуговим вратима (а каткад, као Полоније, и иза врата) Анђелко је, у својој досадној самоћи на ходнику, сред 'великог света' био навикао, да сам себе разговара и теши.“⁴³

Пишући о сукобу Кнеза Павла Карађорђевића (18–19) и Милана Стојадиновића, Црњански полемише с једним од кнежевих апологета, и мисли да неке слутње овог Карађорђевића личе оних које је имао „гигантски мизантроп Молијеров“, а то мутно политичарско балканско „препунчавање“ завршава горком констатацијом да „подле издаје своје земље постају оперете на Балкану.“⁴⁴ Иако је у Лондону третиран као „човек кнеза Павла“, Црњански у *Ембахадама* тврди да му „кнез Павле није био ни род, ни помозбог“, и наводи сећање Слободана Јовановића које по кнеза није повољно. (Овде ће бити, ипак, наведено, јер се у њему помиње једно од највећих дела светске драмске литературе, док, уз ризиковање дигресије, помињем и карактеристичну „ограду“ писца *Ембахада* од ове *џриче*: „Јовановић је мрзео кнеза, онако, како уседелише мрзе.“) Сећање је из година Првог светског рата: „Кад се почесмо повлачити, год. 1915, Врховна команда била је у Крагујевцу. Стизале су тужне вести са фронта, почела је пропаст. Вели, ручао је са кнезом. Кнез му је, за све време, причао, како је читао *Фауст*. Вели, није могао да заспи.

Хтео је да ми каже, да кнез не осећа, ништа, уопште.“⁴⁵

Кад, у годинама пред Други светски рат, жели да у Венецији види како голубови на кровове слећу и да чује како мандолине свирају кроз цвеће леандра, Црњански верује да му је за то најпогоднија осматрачница „нека локанда, из доба Голдонија“.⁴⁶

У опсежном позоришном фрагменту Црњански препричава читаоцима *Ембахада* текст једне енглеске комичне опере („боље рећи оперете“) о опсади Београда, у години француске револуције (1789). Аутор је анониман, а дело припада богатој литера-

тури која је, панегирицима у славу аустријске војске, пратила ратове које је Аустријска Империја водила против Турске крајем XVIII века. Текст тог енглеског позоришног комада је сачуван у Библиотеци Британског музеја, наслов му је *The siege of Belgrade*, а музичка партитура није сачувана („морала је бити интересантна“, коментарише Црњански). Писац *Ембахада* зна да је комад извођен у Лондону, у Краљевском позоришту, и мисли да би се датуми представа, који нису наведени, могли утврдити.

Верујући да би свака „интерпретација“ текста Црњанског била неделотворна, преносим га овде у целини – не само због позоришног мотива, него и зато што и данас може, на релацији Европа–Балкан, да подстакне живе асоцијације:

„У тој оперети, учествује, у театру, и једно српско село у Србији, или, како се у комаду каже: „у провинцији Срвији“.

Могло би се помислити, према радњи у комаду, да је то село, Вишњица.

У првом чину тог комада, са певањем, писац каже, да се на сцени види логор Турака, а, у даљини, логор Аустријанаца.

Комад почиње игранком „*џурских* сељака оба пола“!

На тој игранци, појављује се и главар села, који се зове „Јусеф“, и, који, у песми каже, да зна, да „отоманска Порта нема лојалних поданика, него ти сељаци у провинцијама Срвије“!

Он их теши (sic) да не брину, ако су Аустријанци и опсели Београд, турски сераскјер долази да ослободи (sic) Београд од опсаде хришћана.

Сераскјер, најзад, долази на позорницу и пита: Има ли у селу лепих девојака?

*

На позорници се затим појављују сељанке из тог села „провинције Срвије“.

Међу њима, хероина комада – зове се „Lilla“,

а њена сестра „Ghita“.

Оне су обе заљубљене и изражавају своју љубав, за своје заручнике, који су хришћани, Аустријанци. Lilla нарочито тужи, јер њен брат, хоће да је уда за Јусефа, који је „примирителни судија у селу“, дакле угледан човек.

Обе сестре очекују, радосно, долазак Аустријанаца, и они најзад излазе на позорницу, под командом једног, аустријског, пуковника који се зове: Cohenberg.

*

Cohenberg је спреман, да те исте ноћи, изведе напад на Београд и зато, пре свега, жели да се осигура у том селу „провинције Срвије“. Он испитује свога повереника, међу њима, да ли може да се ослони на помоћ тог села провинције Срвије? Његов повереник га уверава да може!

Вели: ми смо и сувише дуго стењали под турским јармом!

Као што читалац види, у тој комичној опери, влада карактеристична конфузија мозга и морала, времена рококоа.

Турски сељаци, „верни Отоманској Империји“, стењу под турским јармом, а готови су да помажу хришћанску војску!

*
Турски сараскјер, међутим, који је бацио око на лепу сељанку провинције Сервије, која се зове Лилла, покушава да освоји, пре него што ослободи Београд, сељанчицу.

Он јој, на позорници показује, тврђаву Београда, у даљини, и показује „величанствене зграде и баште Београда, које може да види.

Да би јој показао где ће живети, ако му се приволи.

Сараскјер се, међутим, за време те љубавне авантуре са сељанчицом, не показује, ни као ратник, слабији, јер у позоришту сад долази до заробљавања аустријског пуковника, који се зове: Cohenberg.

Cohenberg је сад у смртној опасности.

*
Аустријски повереник у селу покушава да спасе свога послодавца, пуковника Cohenberga, и за то му је потребна помоћ тог „турског“ села, у провинцији Сервији.

Повереник држи мали говор сељацима, да се пуковник може спасти, само ако неко успе да јави аустријским представљама; да је пуковник Cohenberg заробљен и да се налази у опасности. Он пита, дакле, „турске“ сељаке, да ли би ко отишао да то јави аустријској војсци?

Али, да би се стигло до Аустријанаца, вели, треба Дунав препливати!

Сељаци на то у глас вичу: „Ја ћу, ја ћу, сви ћемо!“

Повереник аустријског пуковника Cohenberga, на то, реши, да иду само двојица, а остали да дижу буну у провинцији Сервији.

*
Сараскјер турски, међутим, не зна за шалу.

Он изводи аустријског пуковника Cohenberga, на позорницу, и каже да ће га погубити, јер је прешао на турску страну, очигледно, са намером да шпијунира око Београда и да сељаке буну.

Вели: „Ви сте себе деградирали до шпијуна! – You have degraded yourself into a spy!“

Међутим, изненада, долази до УСТАНКА у околини и, помоћу сељака провинције Сервије, аустријски пуковник Cohenberg, успева не само да се ослободи, него и да уђе у Београд!

Турска се застава после тога спушта, а аустријска диже на Београду!

А хорови „турских сељака“ певају, од среће, на позорници!⁴⁷

Сматрајући да у *Ембахадама* има дубоког пишчевог песимизма и уверења „да је сваки човек у основи клоун и јунак једне трагикомичне оперете, а да су, у основи тих трагикомичних оперета, историја и политика две свакако најтрагикомичније оперете у, иначе, тужном и суморном, оперетском репертоару“, Предраг Протић мисли да садржај ове историјске оперете дословно подсећа на историју каквом је Црњански види: „Та подударност није случајна и наклоност да се пронађе и објави један такав куриозитет и визија времена и људи коју срећемо у *Ембахадама* последица су посматрања ствари из једног истог угла.“⁴⁸

Црњански је често размишљао о судбини Ђуре Јакшића и о два стиха његове драме *Јелисаветџа кнегиња црногорска*. Он их, у различитим приликама, помиње шест пута и увек је изнова задивљен што Јакшић зна да је за невесту у Венецији најлепше речи да је *илава* (плавуша). И додаје: „Плава – цела венецијанска уметност је то“. У *Ембахадама*, још једном се понавља иста „прича“ – овог пута уметнички најимпресивније. Подсећам да је, у јуну 1938, Црњански боравио службено у Венецији (присуствовао је састанку грофа Ђана и Милана Стојадиновића). Прве вечери седео је на тераси „Гранд-хотела“ и, посматрајући долазак ноћи, сетио се и Ђуре Јакшића:

„При последњој светлости, која долази са мора, после залазка сунца, јавља ми се у мислима и онај мој земљак, – Јакшић, – који је животарио по србијанским паланкама, био учитељ цртања, пун дугова, а кога је сеоски кмет тукао, кога је и полиција тукла, а мафија генерала, претукла. Сећам се његове реченице, коју понављам: „*Далеко ми је Банат, црна кошуља*“.

Седећи тако, пре вечере, и пре него што ћу отићи да видим, како председник и гроф Ђано играју, изненада ми се, у сећању, јављају и прва два стиха Јакшићева о Венецији, из његове драме *Јелисаветџа*:

*Не то није моја Венеција
Невеста илава мора зеленог...*

Иако та увертира није настављена, тако фантастичном снагом, кроз сву драму, тај почетак једне драме толико фрапира, да се никад не заборавља (памти се више-мање тачно). Питам се онда: Откуд у том сиротом, намученом, пониженом, песнику мог завичаја, та, тако дивна, визија Венеције? Је ли долазио до Венеције, из Беча? Или је само слушао о њој? Је ли видео Венецију, у сну?

Откуд је знао, да се Јадран нигде не зелени тако, као пред Венецијом, а да је најлепша црта, која се може, овде, рећи, за невесту, да је плава.

Служио сам Стојадиновића, али седео са сенком Јакшића. Јакшић ме је у Венецији гледао и посматрао тужним, туробним, очима.⁴⁹

Све то што Црњански говори о Ђури Јакшићу и Венецији могло би да буде – и јесте – медитирање znalца и својеврсни омаж великом песнику нашег романтизма, плавој невести Венеције и њеној уметности, али, ипак, морам подсетити да Јакшићеви стихови из драме *Јелисаветџа кнегиња црногорска* гласе:

*Не, то није моја Венеција,
Невеста, сјајна мора зеленог;*

Када у *Ембахадама* употреби неки позоришни термин, Црњански га често постави у ироничан контекст – означавајући, тако, понашање личности јавног живота као неприродно и представљачко, дословно му дајући обележје кича. Очито је да писац *Ембахада* верује да је у европској дипломатији у раздобљу између два рата било активно много кобно неспособних професионалаца

с одликама „промашених глумаца и комедијаната“. Ту су, наравно, и „нашијенци“. Многе од њих Црњански није волео.

Један од њих био је и посланик Краљевине Југославије у Риму, Бошко Христић („Прво што запази на Бошку Христићу јесте податак да Бошко Христић, док разговара са својим саговорником, кришом чисти ципеле“) ⁵⁰ којег представља и у једној позоришно-гротескној сцени: „још страшније је посматрати Христића, кад телефонира. Кад је Ђано на телефону, он се клања, као слуге у комичним, позоришним комадима, кад кажу: 'Madame la Marquise!'“ ⁵¹ После 2. маја 1941, када је особље Посланства Краљевине Југославије напустило Рим („као неко путујуће позориште, које је пропало“), Христић је сматрао да је рат завршен: „Сматрао нас је, при поласку у Португал, као неку путујући позоришну, трупу, са којом више није желео да има посла“. Црњански се сећа да је Христић, док није, беснео када је чуо да је Милан Грол ушао у владу у емиграцији, и тврди да је наш амбасадор у Риму Грола памтио само „као директора Позоришта.“ ⁵²

Једна позоришно-гротескна сцена посвећена је Гролу, и термину „путујуће позориште“. У Лисабону 1941, Грол је – пише Црњански – „намештао вилицу, и лажне зубе, а то је и наш амбасадор у Мадриду, наш велики песник Дучић, радио“. Црњански иронично описује како се због тога нису у говору могли разумети, растали су се љутило и нису се више никак видели. Завршна реченица фрагмента, у којој писац *Ембахада* наводи речи Слободана Јовановић, илустрација је пута наших дипломата у Лондон, представљена у ироничном светлу и уз помоћ поминутог позоришног термина: „Били су обучени као пекари, на излету, а Јовановић је тврдио, да личе на путујуће позориште. Вели, Грол их води (бивши директор Народног позоришта)“ ⁵³ Исти термин употребио је Црњански још два пута: када је желео да покаже да генерал Симовић није схватао да је његова позиција у Лондону различита од оне у Југославији („У Београду, он је био врховни командант и председник владе у исти мах, и, могао је да премешта министре и отпушта министре, као што се отпуштају глумци у путујућем позоришту.“) ⁵⁴, а још раније, приликом посете кнеза Павла Италији, када је описивао излет кнеза и његових домаћина из Рима у Фиренцу („Као неко путујуће позориште, сви одлазимо у Фиренцу“) ⁵⁵.

У опису посете кнеза Павла Италији, чести су позоришни мотиви: „Кнез је, на железничкој станици Рима, био дочекан, од краља и Мусолинија, са већ уобичајеном театарношћу“; свирање химне писац *Ембахада* доживљава као позоришну *представу*, а надметање монархистичких и фашистичких „клака“ у театру, за време извођења *Вилхелма Тела*, личи му на тривијалну театарску режију: „Уочи најстрашнијег рата, атмосфера је, као у некој оперети *Офенбаха*“ ⁵⁶.

Једино раздобље живота италијанског нобеловца Луиђија Пираделла, и бизарна интимна веза славног писца (који је тада био превалио шездесету годину), остала је неизбирисво у сећању Црњанског. Један њен детаљ помиње у делу *Код Хилтерборгејаца*, а у *Ембахадама* га понавља још два пута. Сећајући се ручкова с Балугџићем у Берлину, у италијанском ресторану, у којем су два свирача на мандолини свирали на политанске песме, Црњански пише: „У ресторан 'Аиду', долазио је у то време, често и

италијански писац Пираделло, који је, иако јако стар – имао, праву лепотицу за своју прву глумицу, а она, још лепшу пријатељицу! Балугџић се том тројству, од првог дана, дивео“. После атентата на Стјепана Радића, забринути Балугџић, очекујући први телеграм од Министарства из Београда, био је узнемирен и ходао је као сомнамбул: „Није хтео да иде са мном“ – пише Црњански – „ни на ручак код 'Аиде', ни да види Пираделла, са његовим метресама“ ⁵⁷.

У сећањима на Живојина Балугџића, Црњански узгредно помиње још два човека из позоришног круга. Први је чувени немачки позоришни критичар Кер (Kerr Alfred, псеудоним d'Alfred Kemper, 1867–1948), који је годинама писао критике у угледним листовима Берлина (*Tag*, 1909–1920; *Berliner Tageblatt*, 1920–1933). Када је, крајем марта 1929, у Берлину, као гост ПЕН-клуба, боравио Вељко Петровић (1884–1967), приређен је пријем у нашем Посланству („Мени је“ – пише Црњански – „Балуг нарочито наредио да, свакако, упознам, Вељка са Алфредом Кером, – Кога је Балуг нарочито ценио. Кер је тада био на врхунцу своје славе. Ја сам га знао и уживао у његовим позоришним критикама. Кер је био чудног лица, као из *Хофманових прича*, а тако се и облачио. Дошао је у жутом прслуку“ ⁵⁸.

Други је био Драгомир Јанковић (1867–1944), театролог, драматург и управник Народног позоришта у Београду, познат по залагању за дела националног репертоара и враћање Стеријиних дела на сцену. У *Ембахадама*, Јанковић се не јавља у позоришном контексту. Црњански коментарише „приче“ да је Пунину Рачића, атентатора на Стјепана Радића, припремио Јанковић, који је у то време био министар Двора; сећа се да је у старости Јанковић био „гага“ (овај израз користи писац *Ембахада*) и роман *Сеобе*, које је волео, називао *Пойлаве*; а за људе позоришта могао би да буде занимљиво саопштење Црњанског да је Јанковић написао *Мемоаре*, који ће бити на увиду јавности 1994. ⁵⁹

И неке епизоде из рата писац посматра из ироничног угла и с театарским асоцијацијама: „Черчил, дабогме, ни после тога није напуштао идеју да краља упуту у Југославију, као што се пајак спушта на коњу у позоришту са луткама.“ ⁶⁰

Краљ Петар II Карађорђевић (1923–19), којег Црњански слика тамним бојама, појављује се још два пута у театарском контексту: из цитата краљевих мемоара сазнајемо да се са својом супругом, „принцезом Александром од Грчке“ (Princess Alexandra of Greece), „виђао у позоришту“, а из *Ембахада* да је „крије да је кратковид, и тек кад се у позоришту, или биоскопу, замрачи, вади наочари.“ ⁶¹

Први сусрет с Енглеском у рату, 21. августа 1941, Црњански и супруга доживљавају као неку фантазмагорију: „Бристол је као позоришне кулисе, кад представљају рушевину. Преко моста, видимо цркве, докове, куће, улице, али све саму рушевину.“ ⁶²

Детаљ из ратних година у Лондону, који у *Ембахадама* помиње Црњански, карактеристичан је за наш менталитет. Сећајући се пасквиланта, новинара Крсте Цицварића, који је у својим новинама називао министра просвете Мишу Трифуновића *Миша Коњ*, Црњански пише да је глумац Михаило Ковачевић (1891–1961) имао обичај да каже да је сад, у Лондону, Трифуновић *Misha Horse*.. „То је, каже, једина разлика.“ ⁶³ Наравно, ова расправа

се не бави каталогизацијом „јарких“ надимака министара просвете у Србији, иако они, на овим просторима, имају вечну актуалност. Контроврзну личност Михаила Ковачевића (глумца, редитеља, историчара позоришта и европског интелектуалца, у чијем приватном животу још има неистражених, апартних „табу тема“), Црњански помиње још једном: „Глумац Ковачевић (и за њега би била потребна књига)...“⁶⁴ Жеља великог писца недавно је испуњена: Зоран Т. Јовановић објавио је 1992. године књигу *Позоришно стваралацтво Михаила Ковачевића* и вратио га у историју позоришне уметности Срба.

Напомена аутора

Читање дела Црњанског, намеран да запазим *мотиве џозоричија* у његовој поезији, прози, путописима и мемоарској литератури, открило ми је праву ризницу мотива позоришта – и метафоричних и дословних. Наравно, театарска метафорика сама по себи досад је и превише коришћена – од светих отаца до наших дана – па је природно што ми се наметнуло питање: шта значи толико њено присуство у делу великог писца чија је театарска репутација скромна и недовољно призната?

Мислим да би одговор требало тражити у схватањима суштине живота и уметности Црњанског. Када користи театарску метафору, она му није ни украс нити начин да се упореде појмови из стварности и позоришта; она му служи у креативном смислу као начин мишљења, односно схватања стварности, а када мотив позоришта користи у дословном смислу, он људе и њихове поступке (било да су личности стварног света или измаштани ли-

кови у његовим делима) приказује у еурипидовском смислу: онаквим какви јесу.

Дословно коришћени мотиви позоришта, нарочито у путописима и мемоарској литератури, показују да је распон интересовања Црњанског за театар био велики. Прочитао је дела драматичара античке Грчке и проучио структуру њихове сцене; познавао је драмска дела ренесансе, класицизма, барока и романтизма (импонују његова разумевања дела Шекспира, Молијера и Шилера); видео је представе два најзначајнија европска позоришта националне и традиционалне културе – Француску комедију (*Comédie Française*) и Бургтеатар (*Burgtheater*) – али је стигао да види и позоришну авангарду Париза, многа позоришта (од државних до популарних) Француске, Немачке, Италије и Енглеске и да, и поред непоколебаног „заноса“ за Московским художественим академским театром, поздравља модерне и храбре совјетске позоришне експерименте. Проучавао је животописе и све фазе драмског рада великих скандинавских драматичара Ибзена и Стриндберга (овај други је био омиљени писац његових зрелих година), али није био заточник традиције и разумевао је и нове експресионистичке драмске покушаје између два светска рата. Имајући стално у свести безусловну окренутост позоришта публици, умео је да, у свим срединама у којима је живео, запази шароликост публике и њене афинитете.

Понекад, у мемоарској литератури, Црњански ставља позоришни термин у иронични контекст – поступке и понашање личности јавног живота означава као неприродне (и представљачке), дајући им обележја кича. Но, гледано у целини, знатна већина мотива позоришта које сам запазио у делима Црњанског поставља позориште на високо место на аксиолошкој лествици човекове духовности.

НАПОМЕНЕ

¹ *Речник књижевних џермина*, Институт за књижевност и уметност, Нолит, Београд, 1985, стр. 453; одредница „мотив“.

² Милош Црњански: *Код Хийерборејаца*, Сабрана дела, Књига седма, издање латиницом, Београд, 1966, стр. 9.

³ Љубиша Јеремић: *Код Хийерборејаца – џуџиоис, усјомене, џамфлеј, или роман*, у зборнику радова: *Милош Црњански*, Институт за књижевност и уметност, Посебна издања, књига IV, Београд, 1972, стр. 247–268.

⁴ Милош Црњански: *Код Хийерборејаца, II*, Сабрана дела, Књига осма, издање латиницом, Београд, 1966, стр. 33–67.

⁵ Милош Црњански: *Код Хийерборејаца, I*, стр. 63–64.

⁶ Милош Црњански: *Код Хийерборејаца, II*, стр. 45.

⁷ Милош Црњански: *Исјо*, стр. 51.

⁸ Милош Црњански: *Исјо*, стр. 45–46.

Иако то није непосредно везано за тему ове расправе, упозоравам да, кад је о Стриндбергу реч, новија истраживања оспоравају поменути

детал из његове биографије. У књизи Лагеркранца (*Olof Lagercrantz: August Strindberg*, Њујорк, 1984), која је најозбиљније и најобимније биографско дело о Стриндбергу, аутор документовано негира низ предрасуда о Стриндбергу. За аутобиографске романе Стриндберга доказује да су то дела аутобиографије унутрашњег живота, који се у основи битно разликује од биографских чињеница. На примеру романа *Слујсавкин син* види се шта је стварност, а шта фикција: Стриндберг је био законито дете, мајка му није била служавка, а породица му је припадала доброstoјећој средњој класи. (О томе видети опширније у књизи Маје Волк: *Поејшика Аугустја Стриндберга*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију – Факултет драмских уметности, Београд, 1992, стр. 19.)

⁹ Милош Црњански: *Исјо*, стр. 64–67.

¹⁰ Милош Црњански: *Исјо*, стр. 47.

¹¹ Милош Црњански: *Исјо*, стр. 79.

¹² Милош Црњански: *Исјо*, стр. 80.

¹³ Ово ваља разумети у контексту уводне напомене аутора у делу *Код Хийерборејаца*: „Сва лица поменута у овој књизи живе, или су живела у

стварности. У овој књизи, међутим, сва њихова имена, карактери, дела, и речи, претворени су у литерарне креације које немају везе ни са једним лицем у стварности, него представљају ирреалне фикције према пишчевој потреби за причу о прошлости.“ (Милош Црњански: *Код Хитлерборејаца*, I, стр. 7.)

¹⁴Милош Црњански: *Код Хитлерборејаца*, II, стр. 59.

¹⁵Милош Црњански: *Исџо*, стр. 72.

¹⁶Милош Црњански: *Код Хитлерборејаца*, I, стр. 314.

¹⁷Милош Црњански: *Код Хитлерборејаца*, II, стр. 73.

¹⁸Милош Црњански: *Исџо*, стр. 139.

¹⁹Милош Црњански: *Код Хитлерборејаца*, I, стр. 177.

²⁰Милош Црњански: *Исџо*, стр. 184.

²¹Милош Црњански: *Исџо*, стр. 327.

²²Милош Црњански: *Код Хитлерборејаца*, II, стр. 163.

²³Милош Црњански: *Код Хитлерборејаца*, I, стр. 45.

²⁴Милош Црњански: *Исџо*, стр. 69.

²⁵Милош Црњански: *Исџо*, стр. II, стр. 126.

²⁶Милош Црњански: *Исџо*, стр. 29.

²⁷Милош Црњански: *Исџо*, стр. 236.

²⁸Милош Црњански: *Исџо*, стр. 246.

²⁹Милош Црњански: *Исџо*, стр. 287.

³⁰Милош Црњански: *Код Хитлерборејаца*, II, стр. 114.

³¹Милош Црњански: *Исџо*, стр. 30.

³²Милош Црњански: *Код Хитлерборејаца*, I, стр. 58.

³³Милош Црњански: *Код Хитлерборејаца*, II, стр. 145–146.

³⁴Црњански и није био званични дипломат Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, односно Краљевине Југославије. Одлуком Министарства просвете од 13. марта 1928. на тражење Министарства иностраних послова, Црњанском је одобрено једногодишње одсуство, и послат је у Берлин као аташе за културну пропаганду, где остаје до маја 1929. Крајем 1935, Црњански је постављен за дописника Пете положајне групе Централног прес-бирора при нашем посланству у Берлину. Средином марта 1938, постављен је за дописника за штампу Централног пресбирора при Краљевском посланству у Риму. Године Другог светског рата провео је у Лондону као саветник за штампу при југословенским владама у емиграцији.

³⁵Милош Црњански: *На мадридском фронту. Балсаи, Време*, Београд, 24. јуни 1937.

³⁶Предраг Протић: *Књижевна вредност мемоара Милоша Црњанског*, у зборнику радова: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Институт за књижевност и уметност, Посебна издања, књига IV, Београд, Београдски издавачко-графички завод, 1972, стр. 304–305.

³⁷Милош Црњански: *Ембахаде, I–III и IV, Нолић*, Београд, 1983, II, стр. 228.

Црњански је тачно запазио да је Хитлеров режим, као и сви режими, искористио велике, *швајцарне* (писац *Ембахада* користи баш тај термин – прим. П. М.) параде маса, које му је таква интернационална манифестација у Берлину пружала. Неки нацистички прваци били су веома ангажовани око Олимпијаде. Поменућу она места ових мемоара где су приказани са појединостама из сфере позоришта. Позоришту је најближи био Гебелс (Goebbels Josef, 1897–1945), министар пропаганде и један од идеолога нацистичког режима. Фрагмент Гебелсовог портрета у *Ембахадама* припада теми ове расправе: „Кад су ме представљали, видех колико је слабашан, омален, са ногама које су биле, обе, ћопаве, као у копиту. Гебелс је имао лице мајмунско, лице шпанских дворских пагуљака, а као мајмун се и кретао. Међутим, имао је лепе, умне, црне, очи, а глас глумача. Кад би му очи гореле, гореле су као да га је Валаскез, или Муриљо, сликао, а кад је говорио, као говорник, говорио је немачки као

што је чувени глумац, Басерман, говорио... Нарочито се причало да је моћан, сексуално. А пошто је био послодавац и шеф филмским глумцима, и глумицама, у позоришту, причало се да је, све најлепше, имао, у свом харему. Мене његов филм није интересовао.“ (*Исџо*, II, 184.)

Црњански је Хитлерове говоре третирао као лажну глуму, а своје претпостављене је упозоравао на људе око Хитлера који су му се чинили опасним („то је драмска група, драматична, драма“). Спектакле око Хитлерових говора доживљавао је позоришно: „Као да се спрема нека Вагнерова опера, гужва је била велика и на ходницима тог театра, а недоштајала је још само позоришна завеса. У партеру, сви у униформи, седели су 'народни посланици', очекујући сензацију, Хитлеров говор. Свега један био је у цивилу. У једном реду, међу првима, сам, сред празних седишта око њега, у оделу као да је тек стигао са трка, седео је Фон Панен.“ (*Исџо*, II, стр. 255, 224.)

³⁸Милош Црњански: *Исџо*, II, стр. 233.

³⁹Милош Ђурић: *Исџорија хеленске књижевности*, Научна књига, Београд, 1951, стр. 310–311.

⁴⁰Милош Црњански: *Исџо*, III, стр. 430–431.

⁴¹Милош Црњански: *Исџо*, I, стр. 158.

⁴²Милош Црњански: *Исџо*, I, стр. 159.

Још неколико хетерогених позоришних мотива Црњански бележи у вези с Балугићем. Не баш децентно помиње да је и место код Балугића стекао после интервјуа, оствареног у сепаруе хотела „Палас“, у Београду, међу играчицама из Мађарске: тај интервју био је „весела комедија“. Децентношћу се не одликује ни тврдња да Балугић није ценио ниједног међу краљевим министрима: „Он их се сећао само као глумача, из истог театра. Боље рећи, он се сећао њихових жена, као глумица“. Балугић је писцу *Ембахада* причао о непријатној сцени коју је имао с италијанским амбасадором у Берлину, када је направио неку невину алузiju на Мусолинија, а затим, да исправи формфелер, покушао да подмити амбасадора дворским цигаретама и још више разјарио Италијана: „Умало није дошло, то вече, до великог театра. (О Леонора.“ После агентата на Стјепана Радића (1871–1928) у Скупштини, Балугић је био опседнут, у Берлину, од новинара и колега. Сви су желели да чују новости. Балугић је за хрватске проблеме имао, у Берлину, специјалног аташеа, загребачког новинара Фрању Кулунића. Не без ироније, Црњански овај догађај бележи у театарском маниру: „То је био велики тренутак Фрање Кулунића, али, као што то бива, и са великим играчицама, и певачицама, оне промукну баш таквих дана, или их нема, баш кад треба. Ни Фрање није било, нигде, тога дана. Кад су га нашли, завеса је већ била пала. Трагедија је била завршена. У ствари, случај, највећи комедијант у свим трагедијама – и појединаца, и народа – хтео је да се у нашем посланству, од те страхоте, направи нешто као венецијанска комедија.“ (Писац *Ембахада* у наставку излаже „љубавни случај“ несрећног Фрање, и при том га баш не крие деликатност.) Сва цитирана места су из *Ембахада*, I, *сџр.* 57, 13, 70–71.

⁴³Милош Црњански: *Исџо*, I, стр. 65.

⁴⁴Милош Црњански: *Исџо*, IV, стр. 284.

⁴⁵Милош Црњански: *Исџо*, IV, стр. 94–95.

⁴⁶Милош Црњански: *Исџо*, III, стр. 347.

⁴⁷Милош Црњански: *Исџо*, IV, стр. 129–131. Убрзо после повратка у Београд, Црњански је сажету верзију овог текста објавио у *Књижевним новинама* и у њему дао посредну оцену вредности *Ојсаде Београда*: „Универзитети у Енглеској, ни сами немају илузије, о врсти позоришта у то доба, и вредности позоришних комада тог времена. Кембриџка историја литературе каже да су те „драме, опере биле 'афектиране', сентименталне, театралне“ и да су без везе са реалношћу. Ни *Ојсада Београда* није то избегла.“ (Милош Црњански: „*Ојсада Београда*“ као *ојгерш*, *Књижевне новине*, Београд, 25. децембар 1965. стр. 7.)

⁴⁸Предраг Протић: *Исџа*, стр. 307.

⁴⁹ Милош Црњански: *Исјо*, III, стр. 345.

⁵⁰ Предраг Протић: *Исјо*, стр. 305.

⁵¹ Милош Црњански: *Исјо*, III, стр. 334.

⁵² Милош Црњански: *Исјо*, IV, стр. 14.

⁵³ Милош Црњански: *Исјо*, IV, стр. 50.

⁵⁴ Милош Црњански: *Исјо*, IV, стр. 76.

⁵⁵ Милош Црњански: *Исјо*, III, стр. 439.

⁵⁶ Милош Црњански: *Исјо*, III, стр. 428, 440.

⁵⁷ Милош Црњански: *Исјо*, I, стр. 62, 74.

⁵⁸ Милош Црњански: *Исјо*, I, стр. 152.

⁵⁹ Милош Црњански: *Исјо*, стр. 76–77.

⁶⁰ Милош Црњански: *Исјо*, стр. 368.

⁶¹ Милош Црњански: *Исјо*, IV, стр. 359, 340.

⁶² Милош Црњански: *Исјо*, IV, стр. 34.

⁶³ Милош Црњански: *Исјо*, IV, стр. 8.

⁶⁴ Милош Црњански: *Исјо*, IV, стр. 8.



Методологија изобразишног критичара Боре Глишића

1. Порекло критичарских особености Боре Глишића

Критичарска делатност Боре Глишића протеже се једну деценију (1951–1961), али упливи те делатности на нашу позоришну културу трају до данас, а трајаће и од данас. И кад се сада, после четири деценије, читају позоришне критике Боре Глишића, није тешко увидети како сугестивно оне продужавају живот представа о којима говоре, и како живе и за себе или због себе, и као самостална откривачка моћ, настављајући да доприносе и откривању позоришне уметности уопште.

У суштински садржаној, живој критици, увек има нешто што је у неуочљивом савезу са будућношћу која то учини видљивим или очигледним.

Бора Глишић је рано заволео позориште у свом Крагујевцу (где је рођен 1908), а доцније као студент у Паризу редовно прати позоришне представе (чак и статира код Питојефа), а слуша и предавања из естетике филозофа Бергсона. Тако му позоришна уметност све више преовладава као животно опредељење; као дописник *Полиџике* из Лондона проучава и енглеска позоришта, као што је упознавао позоришта Мадрида, Рима, Милана, Женеве, Прага... И тако је новинар и књижевник, преводилац и театролог Бора Глишић упознавао и неисказиве мудрости свог матерњег језика, и изражајне дубине страних језика, што му је помагало да свестраније и потпуније осети говорну изражајност позоришне уметности уопште. Танано осећање слојевитости разних говорних језика, а посебно изострен слух за појмовну изнијансираност и скоро музичку прецизност сценског говора омогућили су да се у Бори Глишићу као гледаоцу позоришних представа развије изванредно пријемчивост за све вредности изговорених и неизговорених речи на позорници.

Тако је Бора Глишић разноврсно доживљавајући чудесну феноменологију неискрпне говорне изражајности у представи, обилато доживљавао и глуму као особено и самосвојно изражавање коме речи нису неопходне. И пред глумом као стваралачком људском моћи, као средством откривања и сазнавања, и као начином осветљавања људске трагике и комике уопште – био је Бора Глишић аналитички суптилан и истраживачки плодан: његови продори у слојевитости и тајновитости глуме као сценског изражавања – редак су и изузетан допринос разјашњавању

овог основног подручја сценске уметности, а и фактора људске егзистенције.

Основни смер његових позоришних критика јесте *ствара-лачки*: оне не суде и не пресуђују него осветљавају и проценују, не захтевају него откривају, и не мудрују него мисле...

Иако је свестан улоге и дејства добро вођене позоришне критике, Бора Глишић уочава и њену повремену узалудност, питајући се: да ли би позоришна критика, „својим немоћним речима“ икад могла обновити оно јединство које се остварује заједничким доживљајем и траје и после спуштања завесе, као што „и после дугих година букне негде чак у јасној старости – што и јесте прави и најдубљи смисао уметности“, сматра Бора Глишић.

*

2. Шта је предмет позоришне критике

Средишни проблем позоришне критике за Бору Глишића јесте *умешности глуме*. Од ње се по својствима и функцији разликује глума као претварање или прерушавање у свакодневном животу, јер људи у свим друштвеним системима и поднебљима, у свим временима и културама, себе и своју животну средину, као своју стварност, мењају и преображавају, унапређују и обогаћују и *глумљењем* или приказивањем свога ја као да јесте оно што није:

„Свака професија (адвокат, судија, политичар, вођ, официр, лекар...) у ствари је својеврсно – животно – глумљење нечег што човек – стварно, по свом бићу и природном одређењу – није,“¹ пише Бора Глишић, истичући:

„Карневали, маскирање, униформе (било какве), костимирање, моде, шминкање, дотеривање, *улепшавање*, ношење огромних торби о рамену, или навлачење *bleke-jenas* – није ли у свему томе тежња за изласком из себе (стварног) – глумом?“²

Глума је психо-физичка и историјска људска способност одржења менталитетом људи, карактером животног простора и стремљењем текућег времена. И осврћући се на „нашег првог театролога“ Гаврила Стефановића Венцловића³ и његов став да је вештини позоришног представљања комплементарна „мудрост слушања“ – Бора Глишић образлаже:

„У осамстогодишњој историји наше глуме,³ Венцловић, први, и врло интелигентно, суштински продубљено, разлаже теорију ове уметности: *вештина приказивања* – али и оно чиме се истиче изнад свих поставком којој нико није посвећивао пажњу а чиме обогаћује филозофију стварања: *мудрост слушања* у овом јединству – као основи...“⁶

А пошто се публика састоји из „разнородних нарави“ онда ће – захваљујући „вештини приказивања“ и „мудрости слушања“ свако понаособ у публици „бити понесен оним што је његов удео у овом најдубљем понирању у истинитост стварности – и ‘стварност истине’ – као основе и подлоге уметничког стварања.“⁷

На тај начин Бора Глишић – полазећи од Венцловића – у позоришном стварању установљује и „трећег учесника“ – гледаоца, слушаоца или „публику“ као „сврху и окончавање стварања“.

Али осим писца (и његовог двојника и оличења – редитеља – као „писца представе“, осим глумца и „публикума“, у вештини приказивања су присутни и *време* које је за стварање глумца оно што је платно или мермер за сликара или вајара – сматра Бора Глишић. Зато се глумачко стварање „не може одвојити од глумца и од трајања у гледаоцима одређеног доба“,⁸ дакле, не може се одвојити од времена.

„Глума је снажније но икоја друга уметност спојена са *својим* добом, које је ирационални глосерт позоришног стваралаштва“⁹ – подвлачи Бора Глишић, за кога време „и није друго до пролазност (...) јер свака глума – историјски, у променама и пролазности – одаје пречат доба којим се спајала са гледаоцима свога времена у немогућности да се одвоји од идејног и афективног поднебља у коме се ствара.“¹¹

Зато кроз свако историјско доба – заједно са генерацијама које пролазе – мењају се и пролазе, томе добу одговарајући, начини или „стилови глуме“, јер се гледаоци као учесници позоришне представе не могу животно продужавати изван својих граница, и управо гледаоци, као циљ и трајање свих представа, истовремено и ограничавају и потиру ту трајност – својом пролазношћу.

Тако је глума као људска и друштвена способност, вештина или моћ – вечита, иако је (прожета *силом времена*), непрекидно променљива као сам живот који се глумом осветљава и осмишљава, унапређује и обогаћује, али се, исто тако, помоћу глуме људско живљење може и да фалсификује или извитоперава, да се рањава или загорчава. И глума може бити праведна и неправедна напад, а и праведна и неправедна одбрана, јер и глума може да служи и лажима, и истини, и насиљу, и слободи, дакле, и грађењу и рушењу.

Продирјући – у осветљавању пантомиме – до „основа глуме“, Бора Глишић пише да „живи човек – мимом – подражава све оно чиме се сви људи – и сваки човек понаособ – исказује; па све то синтетизујући, претварајући, сублимишући, уздижући до уметности – преобраћа у глуму као најљудскију даровитост; као озарено (хумано и хуманистичко грађење нових светова: човеком.“¹⁰

„Некад се у заблудама није схватало како је од свих уметничких стварања – *илумачко* – најкомплексније, најразуђеније,

најчудостворније, са најплоднијим дејствима; како се њима (дијалектички) претставља једна уметност – или, ујавом, све уметности у збиру – у позоришту; како, дакле, у себи, и собом – живим човеком – садржи и поезију, и музику, и вајарство, и покрећу, и иду; – како надахнује идејама друштвене критике највиших умова и обликује њихове универзалног човека, бришући границе векова и претставља – зближујући људе и сједињујући их у хуманистичку интернационалу – најљудскијим стваралаштвом.“¹¹

Бора Глишић веома јасно разликује драматуршка својства неког комада, као књижевног рода, од својстава тог истог комада у новој стваралачкој синтези – позоришној представи, и наглашава да су „*драматуршка* идеја (драме као књижевног рода – без глуме још не припадајући позоришту) – и *сценска* идеја два различита – често два опречна – појма. Само је у такозваним ‘драмама с тезом’ идеја садржана у теми, тачно, геометријски, омеђена, одређена, фиксирана, непроменљива. Али, већ по томе, ‘драма с тезом’ и није „чисто позориште“ – већ сцену третира као трибунску, пропагандну, говорничку трибуну; као „решавање проблема“; као трактат: или – социјалистички – као агитацију и пропаганду – као „трансмисију власти“.¹²

Према томе, право сценско стваралаштво, за Бору Глишића, је у откривању одговарајућих идеја и у остваривању емоција, а трансформисање књижевног дела у позоришну представу Бора Глишић назива „претварање“. Треба „уметнички одгонетнути – у претварању књижевности у позориште – реципроцитет – постављен сопственим временом и у њему самом – у преобличавању драматуршке идеје у сценску – попут односа између скице и слике – партитуре и њеног извођења – лука на цртежу и на хали Београдског сајма – стихова и Lied-a“¹³ саветује Бора Глишић.

Та преображавајућа моћ позоришне или позоришта уопште, произилази из моћи глуме која је „нераздвајно срасла са својим временом“, и због то „силне везе“ с временом – време је и „један од естетских основа глуме“: оно је и основна стваралачка законитост позоришне или сценске уметности.

Шта је позориште за Бору Глишића?

„*Позориште је, дакле, – одговара Бора Глишић – његово остваривање драмске идеје – људском емоцијом у времену; и, истовремено, емоција исказана и уобличена људском идејом.* Од тога не зависи само успех – него је у томе и сама (невидљива) основа стварања једне позоришне представе.“¹⁴

Свестан великог стваралачког удела глуме у позоришној уметности, Бора Глишић се супротставља схватањима „да је модерно у позоришту исључиво у савременој драмској књижевности – а не у стварању глуме. Па тако, хотећи да стварамо модерни театар, пренебрегавамо постулате на којима се позориште – одувек и вагда – једино може правити и, пре свега занемарујемо глуму као сустваралаштво с писцем и његовим усавремењивањем – изнад овог смисла сценског стварања иставаљајући – по немогућној застарелој теорији о „репродукцији“ – писано дело као једину битност – која се ... репродукује.“¹⁵

Зато позориште – разлаже Бора Глишић – није „извођачко тело драмске литературе“, нити „мора, пре свега, водити рачуна о ‘репродукцији’ доба и средине и о Zeitgeist-у; претварајући га, на тај начин, у његову антидијалектичку супротност, у социоло-

гију, документарност, археологију“,¹⁶ јер „слика (прошлог) времена и средине (и тако даље) у ствари су боје и подлога – неизбежни, али другостепени атрибути који се, позоришно, глумом, претварају у сценске метафоре да би се – у првом плану – истакле *јобуне* великих писаца *јроише* доба – и времена“,¹⁷ и зато „позоришно, један савременом глумом тумачени Шекспир далеко је модернији од највећег броја модерних драма – које су, претежно, или имитаторске и веома старомодне – или егзибиционистички експериментаторске“.³⁸

Тако Бора Глишић, устајући против заблуда о позоришту као „извођачком телу драмске литературе“, указује на преображавајућу и стваралачку моћ глуме, „јер интегрална моћ глуме – као и све уметности – кадра је решавати многоструке проблеме, замисли, идеје, правце, идеологије, стилове, стремљења, намере“ – закључује Бора Глишић не примећујући колико је занет „интегралном моћи глуме“ признајући јој да је „кадра решавати многоструке проблеме“ – „као и све уметности“...

Ако је глума „кадра решавати многобројене проблеме“ као и „све уметности“, треба да знамо чиме их решава, и којом врстом своје моћи, с обзиром на свеукупну „интегралну моћ“?

Бора Глишић то не објашњава, иако његово одушевљено уздицање глуме прелази и у *аисолутизацију* глуме, и та апсолутизација изискује извесну аналитичку релативизацију. Зато ћемо овде размотрити нека својства и координате стваралачке глуме.

Ако пођемо од глумца као специјалисте за фикције или имагинарне активности, онда би глума била стремљење ка остављавању и изражавању *одсујној* или имагинарног: то изражавање има велики регистар – језички и ванјезички, рационални или свесни и ирационални или несвесни, телесни и вантелесни, (сценски и ван сценски), предметни и ванпредметни, звучни и беззвучни...

Основни извор сценске игре је глума.

Зато Имгарден с правом напомиње да реални глумци (као људи и њихове „реквизите“), не чине саставни део сценске игре: они су једино психофизички фундаменти бића сценске игре чији саставни делови постају тек кад се у сценској игри приказују као драмски ликови (*dramatis personae*).

Овако посматрана, глума постаје не само основни извор, него и основни мотор сценске игре или сценске радње. Уобичајено се мисли (још од Аристотела) да је покретач драмске радње – драмски сукоб, али се губи из вида да је то имагинарни или замишљени сукоб, и као такав он може бити прави сукоб али није стварни, већ замишљени: то је, дакле, *сукоб који се љуми*. *Зашто је на јозорници љума, а не сукоб интјерални јокрејшач и сценских збивања и доживљавања од сјиране јублике*.

Компоновање глумљења, начин глумљења, као и циљ глуме – „кроје“ се према посматрачу који, најпре, може бити одсутан или замишљен (у време спремања представе), а потом је присутан као саученик или активни гледалац (за време приказивања представе).

Према томе, за глуму је примарна присутност гледаоца и гледалац је највиши циљ изражајне моћи глуме.

Без обзира колико глума може бити и рушилачка, упитајмо се колико је глума (упркос историјски дугих заблуда цркве), била

друштвено плодотворна служећи људском стремљењу ка сазнавању и праведности, ка освешћавању и моралним законима уопште?

Зар цела историја светског позоришта, у суштини, није преображавања моралних закона – помоћу позоришних представа као сценског стваралаштва – у освешћавање и оспособљавање гледалаца да откривају зло, да се опиру злу – верујући у добро, и да се тако етичком активношћу уздижу и праведном борбеношћу јачају?

Према томе, преображавања етичких принципа – стваралачком глумом – у делатну људску свест и сазнавање јесте историјска моћ и друштвена функција глуме као стваралачке снаге.

Али осим моћи да све преображава захваљујући својој маштовитости (јер без маште глума је непродуктивна и мртва), глума је, и уз сву спонтаност усмерено или осмишљено активна (циљ глуме), емотивно испуњена и мишљењем оснажена. Тако се сценска глума усмерава мишљењем, као што може бити и у служби мишљења: зато се на позорници *љума исјољава* и *као начин акције* и *као начин мишљења*, па осим моћи да исказује и противуречна преображавања, сценска глума исказује и разноврсна мисаона или идејна стремљења.

Без замисли, намере, идеје, или циља, глума не постоји, као што нема глуме ни без лица које глуми, и глумом превазилази границе свога ја и своје средине, овладавајући временом (садашњошћу, прошлошћу, будућношћу), и простором свога постојања кад *далеко* постаје *близу*, и неприступачно – приступачно.

Зато се глума увек двоструко изражава: говорећи о свом предмету, глума истовремено говори и о себи као субјекту, па осим откривања идеја о објекту – глума може да наговештава идеје или сазнања о себи као стваралачкој моћи глумца. Али, док су идеје о предмету или објекту – *јшексј љуме*, идеје које глума исказује о себи су *јодјшексј љуме*: овај *јодјшексј* и *јшексј љуме* треба разликовати од *јшексја* и *јодјшексја* који је *својсјивен јредметју* као *акционом смеру љуме*.

Треба напоменути да овде не разматрамо тзв. *сјонјшану љуму* као природно или вечито људско својство, већ сценски осмишљену и идејно усмеравану *сјиваралачку љуму* која је обично покретна и оснажена речју или може бити у служби изговорених или прећутних речи, као што се може изражавати и самостално, без речи (пантомима).

Ова изворност или аутохтона изражајност могућа је управо зато што је глума, у ствари, *мишљење људским шелом у целини*: мозак увиђа и означава могућност и смер акције (или идеју), али начин глумљења остварује целовито људско тело у садејству са простором (и временом).

Велики глумац се и познаје по томе што може најпре своје тело да сублимише или преобрази у средство или орган замисли (идеје), а потом, или заједно с њим, може и све остало што је материјално да прожме духовношћу или духовним значењима. Зато се све ствари на позорници – захваљујући глумачкој игри и њеној моћи да преображава све чега год се додирне – лишвају фактичке материјалности и постају облици људског духа који помоћу ствари говори са разним сценским просторима као саучесницима и творцима људске судбине. Тако и празна позор-

ница постаје насеобина ствари, које означавају живот и смрт појединачних људских бића која, развијена до сценских ликова, изражавају општељудска значења, и једино ту, на позорници, говором и ћутањем могу да искажу много више него што изговарају.

Дубинска стварљачка глума свој највиши откривалачки циљ постиже прожимањем физичког или материјалног, и духовног или имагинарног: зато глума сваку физичку радњу (ходање, седење, и др.) преображава и осмишљава активношћу духа, па се на позорници, у суштини, не хода ногама него намерама и осећањима, замислима или унутарњим стањима глумачког духа. Зато и привидно физичка збивања на позорници могу бити вишесложна и по сценској потенцијалности – вишесложна.

Таква глума – откривајући и изграђујући (појединачну) сценску судбину неког лика као животног и стварљачког модела – изражава и судбину одговарајућег мноштва људи (као општости).

А ток судбине карактеришу супротности и сукоби, противуречности и борбе, перипетије и катастрофе, и уопште разноврсни заплети и расплети. И тако, глумом се људска судбина прати и предвиђа, осветљава и процењује, као што глума судбини може бити огледало: судбина за глуму је изазов, исходите и мера.

Битно је да глумац, у стремљењу да изиђе из себе (стварног) да би од себе (и помоћу себе) остварио друкчије људско биће у друкчијим околностима – истовремено остварује и своју нову свест, ново мишљење или нове идеје уопште. И то *мишљење љумом* као активношћу и изражајношћу целином свог бића (тела и духа), глумац „храни“ сједињавајући собом и у себи сва људска изражавања, покрет, игру, поезију, музику, вајарство, сликарство, грађитељство – да би том највишом синтезом остваривао најразумљивију, најсложнију и најсугестивнију уметност – позоришну.

Оволика, врхунска и стваралачка моћ синтезе којом глума располаже, могућа је због *мисаоне њошеницијала љуме*, јер велика глума често превазилази мисаоне висине и дубине самог глумца. Глума може бити сва у филозофским значењима, иако глумац није филозоф, као што може изражавати и најсублимнију поетичност до које глумац, на други начин, уопште не допире. Зато је глума истовремено и *мишљење* или мисаона акција захваљујући глумцу, али се може уздизати изнад глумца и деловати самостално, јер је други пол те мисаоне активности – присутни гледалац.

Пратећи и тумачећи глуму, била она прожета речима или без речи – гледалац, у ствари, с глумцем или тачније – с глумом, у исти мах води више дијалога: визуелни, емотивни, рационални, ирационални, логички, апсурдни; дакле, води *чулни и надчулни дијалог*. Према томе, глума се увек остварује као дијалог и кад видљивог дијалога нема, црпећи своје стварљачке подстицаје из гледалаца још док нису присутни, јер су гледаоци циљ и надахнуће глуме – кад су присутни, као што су пратећи представу – њена мера и уточиште: јер представа треба да постане боравиште публике и њеног духа.

И захваљујући том емотивно-мисаоном спрегу и садејству између глумца и гледаоца или између глуме и доживљавања глуме – *љумца може њишчев њекст да ѡобразшава у њиштрумент љу-*

ме (њошјајући ѡако двојник њисца), а љледалац може у себи ѡй-криваји љумца као ѡио у љлумцу може са љледаји себе.

Зато Бора Глишић уочава кад се глумац као творац улоге – сустваралачки – јавља „у подједнакој мери као и писац“:

„Невенка Урбанова се, дакле, у *Тешовираној ружи*, емотивно и идејно – сустваралачки – појавила као творац ове улоге у подједнакој мери као и писац.“¹⁹ Исто тако, пишући о Виктору Старчићу у улози Бонавентуре (*Албаирос* – Ранка Маринковића), Бора Глишић истиче како Старчић „уметнички пружа, у исти мах, и улогу и себе видљивог као ствараоца – поистоветујући се и с писцем и његовом основном замишљу.“²⁰

Дакле, за Бору Глишића глума није репродуковање драме, нити њено извођачко средство или тело, него стваралачка моћ глумца којом се он може „поистоветити с писцем“ и својом улогом допринети остварењу лика „у подједнакој мери као и писац.“

Напоследку, постоје глумци који су у исти мах и стварни писци.

У приказу после премијере драме *Цар Давид*, Раше Плаовића – Бора Глишић пише:

„Раша Плаовић који данас, на врхунцима свога стваралаштва, оличава собом славну традицију Народног позоришта, остао јој је веран на још један начин. Као некад Милка Гргуорова која је писала приче, као Милош Цветић чије су херојске драме о Немани и Толору од Сталаћа приказиване на овој старој сцени, као чича Илија Станојевић и Љубинка Бобић чије су комедије врло популарне, Раша Плаовић је, надвисујући их све у томе, и драмски писац, теоретичар, есејист, театролог, професор глуме. Његово последње драмско дело, *Цар Давид* је, у своме роду, узор сценског мајсторства. Велики глумац, целог века подједнако ангажован понирањем у сам смисао драмске литературе, и у њено маестрално отелотворење на сцени, Раша Плаовић је један огромно тежак мотив из *Библије* третирао најизразитијим позоришним мишљењем и сценском визијом и изразом.“²¹

3. Структура и циљеви позоришне критике

Пошто у глуми садејствују: позоришно мишљење, сценска визија и сценска изражајност (које креирају писац, редитељ и глумац) с једне стране, и доживљавање гледаоца с друге стране – онда се глумчево „стварање свешћу и срцем“ (Глишић), доживљава „свешћу и срцем.“

Према томе, задатак позоришне критике био би изграђивање и развијање доживљавања у публици, њене свести и сазнавања, позоришног укуса или способности процењивања. А пошто позоришна представа може да означава и један читав животни универзум, и пошто је позоришно стваралаштво најсложније, најразумљивије и човеку најближе – па опет најчудотворније – онда се Бора Глишић с правом пита:

„Како речима (и да ли је уопште могуће) исказати велико стваралаштво глуме?“²²

А потом као прави апостол позоришне уметности, искрено и истинито признање:

„Они који су се икад бавили позоришном критиком сазнали су своју немоћ (овде, наравно, није реч о онима који приказе

претварају у ... зрцало своје сујете) да се продре у тајновиту срж тог чудотворства, што је (ако се сме парасфразирати Њутн) као океан неиспитаних истина.²³

Ове речи Бора Глишић исписује у оквиру „спомена на шест улога – славу Мире Ступице“ (Петруњела, Лавренција Лопе де Вега, Мирандолина Голдонијева, Поли Печом, Берта Брехта, Мелита Слугановецка Мирослава Крлеже, Паола – Жиродуа).

Бора Глишић истиче како Мира Ступица својом глумом „обухвата читав универзум најразличитијих људских бића (незаробљених националним говором, временом, географским простором) у најсупротнијим доживљавањима, у најтрагичнијим конфликтима емоција, у великим идејама људског немира и побуна.“²⁴ На овај начин, Бора Глишић истовремено дефинише и своје схватање позоришне публике да би, одмах затим, указао на поставке „превазиђене позоришне теорије по којој се глума најбоље (и једино потпуно) може остварити *домаћом драмом*. Та мудровања – наставља Глишић – изнедрена су из типичне малограђанске заблуде о позоришту као репродуктивној вештини (па зато не може бити уметност – јер је само репродуковање туђег стварања!)²⁵

Већ смо нагласили да Бора Глишић глуму посматра као изворну стваралачку моћ која драмску литературу преобраћа у сценску акцију, у позоришни чин или представу често се естетски уздижући и изнад драмског текста, јер позоришним „супротно националним одредницама“ глума – „дводелним сустваралаштвом“ и стране драмске ауторе од Есхила до данас – „претвара (ипак) у наше, јер заједничке, свесетске, што и јесте *једна од најдрагоценијих вредности – и смисла – људској стварања* у уметничкој интернационали“²⁶ – (подвукао Б. Г.)

„По стваралачкој снази и уметничкој висини глума Миљивоја Живановића, Раше Плаовића – и толиких других досегли су најистакнутије наше песнике, музичаре, вајаре, сликаре,“ и због тога – сматра Бора Глишић – „остаје нам још да Српска академија наука и уметности потврди сазнање да је глумачко стварање равноправно свим осталим уметностима.“²⁷

Уосталом, „Академија је изабрала за своје чланове неколико њих по томе што су писали о глумцима. А мимоишла је оне који су били подстрек и основа тога писања; и виши и значајнији као ствараоци“²⁸ – закључује на истом месту Бора Глишић.

Осим у драмском писцу – и у глумцу превире дух његове средине и његовог доба, и у глумцу се укрштају видљиве и невидљиве животне струје и утицаји, и у глумцу се свесно, подсвесно и надсвесно – сабира и оно што је индивидуално, а и оно што је опште: свенародна срећа и несрећа, порази и победе, успони и клонућа, марширања и посртаји, и зар захтеви које је, на пример, Дидро постављао драмском писцу – не важе и за право, великог глумца:

„Он мора бити филозоф загледан у своју сопствену свест и своју душу, он мора познавати људску природу, он мора стално проучавати друштво.“²⁹

С обзиром да постоје и вештачки направљене уметничке величине које су „надували критичари“, Бора Глишић, у овом погледу истиче:

„Дужност позоришта и критике је баш да заједнички откривају и утврђују оне 'скривене' лепоте које је писац силовито (можда и стихијно) донео својим даром и својим делом,“² јер сви писци намећу потребу понирања у дубља значења њиховог исказивања, значења која публика, често, наслути или открије пре или боље и од критике и од позоришта.

Зато Бора Глишић изјављује:

„Дужност новинског приказивача је да, с радошћу, истакне оно фино осећање позоришта код наше публике. Да се дубоко поклоним пред њеним судом. Да покуша фиксирати спомен на магновеност тоталног јединства између уметника и гледалаца. И да – уколико је то у његовим незнатним моћима – за оне који долазе растумачи овај непогрешни суд публике; и ову екстазу.“³⁰

Не само што је био изванредан познавалац позоришне уметности – њене историје и естетике – и не само што је поседовао изузетно развијен естетичко-активан укус, па је његово процењивање позоришних остварења било плодотворно – Бора Глишић је, уз све то, био и етички високо усмерена личност. као позоришни критичар, он је осећао непрекидну одговорност пред публиком (с којом заједно гледа представе), и публику свог доба и њена доживљавања осећао је као део свог критички будног бића: јер пред представом се – као и пред самим собом – мора бити етички чист и добронамеран у приступу, ненаметљиво свестран у процењивању, одређен у мишљењу и јасан у исказивању – а уз то и будан у самопроверавању.

Али осим обавеза и дужности пред савременим гледаоцима, Бора Глишић – видели смо – узима у обзир и „оне који долазе“, осећајући се одговорним и пред њима, јер је он свестан позоришне уметности и публике као стваралачке узајамности и историјско-друшевног континуитета. Отуда сва позоришна збивања или стварања имају одређен друштвено-историјски контекст, па и позоришна критика, ма колико изгледала–привидно – да је самоникла или аутохтона.

Бора Глишић живо је осећао минуле развојне фазе сваког значајног позоришног феномена, и пишући о Кафки „као полифоној могућности глуме“ при „претварању“ Кафкиног романа *Процес*, да би се – као драматизација – остварио на позорници, он најпре даје бриљантно сажету и прониољиву карактеризацију писца:

„Кафка је у својој уметничкој битности, чиста апстрактна уметност – изражавана (по облику) натуралистичким фантазмагоричним реализмом – у невероватном овладавању и усклађивању овог двојства – наизглед противуречног. У овом поступку има нечег старозаветног, талмудског, апокалиптичног...“³¹

А затим Бора Глишић поставља питање:

„Како ову уметност једног романа у најширим (и апстрактним зато) захватима – остварити на сцени? Јован Путник – као редитељ и сценограф – пронашао је у тој енигми (далеко компликованијој но што може изгледати) успела решења као врло значајан допринос новом сценском изразу.“³²

И одмах осветљава одговор у коме се види нераздвојно пулсирање прошлости, садашњости и будућности позоришта:

„Наше позориште (пошто је превазишло утицај Бургтеатра) развијало се у складу са смерницама француског поимања у испреплетану са руско-художественим (Павлов, Греч, Ракин, Верешчагин). – Путник се делимиче (слично и Гавела) инспирише – развојно их и маштовито надвисујући богатим искуствима средњоевропског театра, чије смо тековине и у погледу сценског остварења (Пискатор, Буријан итд.) као и у теоријском смислу (Хагеман, Макс Бургхарт – и они пре њих – и наш Јоца Савић – и оних после њих) небрижљиво занемаривали и, често, многе ствари откривали први пут тек код Станиславског – иако су оне биле размршене пре њега.“³³

Ето како Бора Глишић позоришну представу, рађену по драматизацији Кафкиног романа *Процес*, најпре ставља у развојни друштвено-историјски позоришни контекст, да би, потом, и само процењивање свих остварења у представи (као свој критички суд), такође обавио указујући на шири *есетички контекст свој вредновања*. Зато Бора Глишић своју аналитичку методу усмерава овако:

„Међутим, Јован Путник је – стваралачки – осетио да се – даљим, дакле оригиналним развијањем – управо тим средњоевропским (*MittelEuropa*) визијама једино и могла остварити Кафкина уметност на сцени. Путник је, одиста, ванредно, откривао могућност сцене (далеко веће од преживљавања и уобличавања једино у ликове – потискујући писца) да видљиве натуралистичке реалности (као омаме читаоца – и завођење гледаоца у позоришту) кафкијански претвори у апстрактну њихову битност. – Ход глумца, корак, држање, став тела, начин говора, неки тресак, лупа, звоњење звона, светлост-зелена, црвена, сива, за себе или у взајамном испреплитану – стицали су ново изражајно значење – кафкијанско.“³⁴

Потом се Бора Глишић осврће на глумца као ствараоца истичући шта је глума по процењивању привидне логике, а шта је кад се уочава његова стваралачка суштина, да би на основу тога осветлио карактеристике режије:

„У овој уметности у којој је стваралац живи човек – глумац дакле: једно реално биће – углавном се (примитивно) изводи закључак да је, самим тим, позориште осуђено да буде једино и искључиво (по привиду логике) реалистичко. Ова режија је (напротив) потврда више како је глума у стању да оствари и најфлуидније, неухватљиве, интелектуалне, најапстрактније визије; сасвим исто као и литература; потпуно истоветно ономе како се – у разноврсностима – постиже звуком, бојама, линијама.

Све је то Путник доказивао и својом сценографијом; личности на сцени се појављују у светлости – и, светлошћу, ишчезавају из видног поља. Као код Адолфа Алије, Путник је светлост претворио у сценску експресију проширивањем материјалног, физичког оквира дела – на тај начин тумачећи кафкијанску срж апстракције.“³⁵

Напоследку, Бора Глишић даје завршни део својих аналитичко-критичких разматрања обухватајући писца (Кафка), редитеља (Јован Путник), представу у целини, и поједине извођаче – и овај методолошки потез види се из следећег навода (иако је скраћен):

„Пресетљив и припадник једне прогнане расе (и сав надахнут, надсвесно, њеним старим текстовима) Кафка је живео на прекретници кад је либералистичко поимање слободе у XIX веку (грешио је Леон, Доде, ројалист, доглавник Шарла Мораса, говорећи *le stupide XIX siècle*) било (геометријском прогресијом) задављивано државним разлозима – као шареним лажима одиста ступидних диктатора овог века на умору – као библијско повампиривање сахрањене прошлости. Не истоветно, али ипак, слично као Штефан Цвајг, Кафка је западао у очајање – старозаветне ламетнације... 'Дефинитивна је само патња'. И немогућност да се схвати свет око себе; јер је све ишчашено из логике, као сила неке нове мистике; лудо, неразумљиво. Да ли модерном гледаоцу *Процес* може изгледати као својеврсна сатира – којом се преовладава мистика неразумљивог?“³⁶

И на крају, критички поглед на представу у целини:

„Међутим, вредност Путникове представе је – у првом реду – у чисто позоришном смислу откривање – увек – неслућених могућности сценског исказивања. У том погледу, за чланове Савременог позоришта (на Црвеном крсту) био је ово колико огроман напор толико и велики продор у нове зренике. Као остварени доказ да позориште може сопственим полифонијама изразити све од реалног до апстрактног уметничким извођачима припада равномерна заслуга као и редитељу.“³⁷

4. Својства позоришне критике

Претходни наводи указују да позоришне критике Боре Глишића поседују:

- своју *историјичност*, тј. свесне су друштвено-историјског контекста у који улазе, и друштвено-политичког тренутка у коме настају;

- не догматску већ *свестрану естетичност*, јер се заснивају на историјско-развојним законитостима позоришне уметности, а посебно на изванредном познавању савремених развојних усмерења или тенденција драмске литературе, режије и глуме;

- свест о односу и взајамности између националних и интернационалних сценских вредности и изражајности (драмске идеје, режија, глума, сценографија, костимографија);

- истраживачки и стваралачки однос према домаћој и страниј драмској класици;

- уместо критичарски уобичајеног и упрошћеног посматрања сценских феномена у оквиру схематизовано схваћеног сценског реализма, видимо да критике Боре Глишића произилазе из његовог схватања „полифоних могућности глуме,“ и става да „позориште може сопственим полифонијама изразити све од реалног до апстрактног“.³⁸

- велики сензибилитет за просторне или сценографско-костимографске феномене у представи, и дубинско уочавање њиховог удела у представи: само критичар знатне ликовне културе може у концизној и новинарски стешњеној критици успети да се овако изрази:

„Скице костима дала је сасвим кафкијански – и примерено сценографији Путника – Мара Трифунковић-Финци. У нацртима костима и сценографије добија се утисак инспирисаности Ко-

кошком – који и јесте најбољи (и можда једино могући) узор у уобличавању Кафке на сцени.³⁹

Ево још једног примера који показује адекватан, аналитички ниво Боре Глишића у процењивању сценографије, костимографије, па чак и сценске технике у представи *Добри човек из Сечуана*, Бертолда Брехта:

„Редитељ Соја Јовановић је високим уметничким смислим остварила управо сажимање модерне сценске чари светлости, музике, боја, ритам брзих промена и модерне поезије. У Сечуан Владимира Жедринског – у његов Сечуан у коме нема ничег реалистичног – човек као да отпутује и као да у њему реално живи и дише; а са тим путовањем у Кину, као да се тај непознати град враћа гледаоцу и долази му и приближава се и постаје читав један свет. Најминималнијим средствима, Жедрински је – конгенијално Брехту – дао и малу графику, и фабрику у шупама, и оне који у њима реде и који – као игра сенки – израстају до стравичности и језе; и онај градски парк – са два паноа и неколико сенки дрвета, и коноштем Јан Суна који жели да се обеси, и са проституткама, јадницама; – у осветљењу тих паноа и сенки, човек осети како му се срце грчи и како га захвата неки неми бол. Па онда настаје мир, стишаване и, самим тим бојама, долебди нада, и неко решење у себи самом, и доживи се нека животна лепота у тим ситницама: што киша (рецимо) пада и што је осећамо а не видимо је, и у тим кишобранима што титрају на паноима.

Данка Павловић-Митровић је – костимима – дала беду и иронију; и постигла је брехтовско „делокализовање“; – не догађа се ово у Кини, грађани, већ негде – у свету. А Љ. Павловић је досегнуо апсолутну мајсторију сценске технике: „богови“ се, у облацима, појаве у овалима на горњем левом углу завесе (као да им се сам Еурипид руга!) да би, на крају, – одлетели у ваздух. У сноповима жутих, зелених, плавих, белих, црвених боја било је туге и цинизма и наде; а у плаветним одсјајима на жутој завеси од трске праве Брехтове поезије.“⁴⁰

Иако је био изванредан познавалац драмске литературе, Бора Глишић није, као што смо већ истакли, схватао драмски текст као диктат који треба сценски репродуковати, већ је *инструмент или средство новог стваралачког процеса – илумачкој, који раба ново, самостално дело – изобразицу предсјаву*. Зато су погледи Боре Глишића и на драмске ауторе и на њихове комаде, по којима се спремају представе, увек зналачки садржајни, и откривалачки инспиративни. Тако, на пример, поводом италијанског драмског писца Луиђи Пирандела, Бора Глишић – брзо и језгровито каже оно што је одлучујуће:

„У распону од Есхила и Софокла, па до Елиота и Бекета, Пирандело заузима једно од најистакнутијих места у тражењу откривања новог, па је, зато, његово дело, и књижевно и сценски, једно од најкомплекснијих. Разбијајући стара правила драматургије, он је устајао и против оних која би се – као шаблон и пропис – могла извући и из његовог сопственог стварања. Тако усамљеног – апсолутно је немогуће дати га по устаљеним решењима.“⁴¹

А пишући о изванредном глумачком остварењу Мије Алексића (у улози Жевакина из Гогољеве *Женидбе*), Бора Глишић

истиче како Мија Алексић све оно што је гогољевски смешно „сјајно претвара, очима, гласом покретом – у највиши степен људски тужног (...) и – на највишем врхунцу, у чудесним моћима глуме да све физичко сублимише у идеју, Мија Алексић своју улогу, читава, претвори у контекстацију. У суморно размишљање Гогољеву, и тугу његову иза смеха.“⁴²

А пре овакве надахнуте опсервације, могли смо сазнати где је извор списатељских особености:

„Гогољу је изгледало тужно живети, тужно у свету који је смешан: тужно у сваком делићу, у свакој труни најобичнијег свакидашњег живота: – тужно у рађању, у женидби, у умирању, у бекству од среће; тужно у смеу.“⁴³

Као што видимо, није увек лако одредити о чему Бора Глишић присније и узбудљивије пише: да ли о глумцима и глуми – као особеност, сценском драматуршком грађењу и оживљавању ликова – или о драмским ауторима и њиховом списатељском лику и поступку?

На пример, кад пише поводом представе *Плућ и звезде*, ирског драматичара Шон О’Кејсија (у режији Мирослава Беловића), он о комаду каже како „ни у једном огромном, циновском, делу, није тако сагледана сва Ирска у својим микрососијским патњама као у овој драми (...) па судбина потлаченог народа (ма на којој географској ширини живео) – некад усамљеног и непознатог – све више постаје питање савести читавог човечанства. И можда је то оно најлепше питање савести читавог човечанства. И можда је то оно најлепше у овом веку толиких прогреса“⁴⁴ – закључује Бора Глишић (10. фебруара 1957. у НИИ-у), не слутећи какву ће судбину доживети, три и по деценије доцније, један други мали народ – српски, премда је Бора Глишић у неким својим критикама испољио чак и стварно и надахнуто визионарство.⁴⁵

Уочавајући да је почетак Анујево *Коломбе* „на самом њеном завршетку“ и да се тако комедија завршава – почетком, Бора Глишић – пишући о позоришној представи (у режији Соје Јовановић), поставља следећа питања:

„Да ли тај почетак треба да значи како је живот, упркос свем цинизму – леп; или да би све било дивније кад би се – завршавало почетком; или да је (у ствари) почетак и крај свему; или да се „заванек“ тренутак претвара у нешто што безвремено наткрили крај?“

И на ова питања упућена себи као критичару, Бора Глишић одговара неочекивано:

„Не знам“.

Није тешко погодити да овај „одговор није тачан“, јер је сигурно да Бора Глишић има више одговора, али да не може, у име одређености, да се определи за – *један одговор*, и не дозвољавајући себи двосмисленост у исказивању, Бора Глишић се одлучује за:

„Не знам“.

(Кад би и незналице, полуучени и недоучени, а и они који, у ствари, не знају, али се праве као да знају – могли отворено и лако да изговоре ове две тако значајне, спасоносне и плодотворне речи: не знам?!)

Да закључимо: критичар Бора Глишић при процењивању позоришне представе осећа дужност да види више од публике, да би успешније осветљавао и тумачио све оно што је изазов критички да свестрано суди и пресуђује, јер истински позоришни критичар сједињава у себи све учеснике при стварању представе – заједно с публиком: критичар је њихова синтеза, оличење, пројекција, домет и признање, као и опомена или стваралачка негација.

И уз непрекидно приливање свог знања у развој позоришта, и уз непрекидно преиспитивање свог доба, своје савести и живих естетских начела – Бора Глишић остаје и као симбол позоришног критичара који је заиста био достојан изузетно сложене, учене и етички увек будне делатности.

Остаје симбол, уз све своје слабости које остају – мале!

НАПОМЕНЕ

¹ *Жива уметност и луме*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1987, стр. 9.

² Исто.

³ Гаврило Стефановић Венцловић (око 1680–1749) књижевник, преводилац, антологичар, песник, илуминатор рукописа, „славни беседник из Сент-Андреје,“ створио је око 1740. „благовештенску драму“ на народном језику која је изведена 1970. у Југословенском драмском позоришту у Београду. (Напомена М.М.)

⁴ Овде Бора Глишић свакако мисли на оно што је Теодосије (крај XIII и почетком XIV века) – у *Похвали Симеону и Сави* писао како „скомрахово мрско позориште које се приређује на улици, безумно скупљени свет, и по невремену, гледа и слуша до краја“... Видети: Т. Јовановић, *Пахвала светоме Симеону и светоме Сави Теодосија Хиландарца*, Књижевна историја V/20, 1973, 703–778. (Није преведена у целини.)

⁵ *Жива уметност и луме*, стр. 10.

⁶ Исто.

⁷ Исто, стр. 12.

⁸ Исто.

⁹ Исто, стр. 13.

¹⁰ Исто, стр. 25.

¹¹ Исто, стр. 31. (Све подвукао Б. Г.)

¹² Исто, стр. 13.

¹³ Исто, стр. 14.

¹⁴ Исто, стр. 13. (Подвукао Б. Г.)

¹⁵ Исто, стр. 15.

¹⁶ Исто, стр. 16.

¹⁷ Исто – (подвукао Б. Г.)

¹⁸ Исто.

¹⁹ Исто, стр. 56.

²⁰ Исто, стр. 65.

²¹ Исто, стр. 49.

²² Исто, стр. 29.

²³ Исто, стр. 29.

²⁴ Исто.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто, стр. 30.

²⁷ Исто, стр. 64.

²⁸ Исто, стр. 64.

²⁹ Исто, стр. 37.

³⁰ Исто, стр. 88.

³¹ Исто, стр. 56.

³² Исто, стр. 87.

³³ Исто.

³⁴ Исто.

³⁵ Исто.

³⁶ Исто.

³⁷ Исто.

³⁸ Исто.

³⁹ Исто, стр. 87.

⁴⁰ Исто.

⁴¹ Исто, стр. 68.

⁴² Исто, стр. 86.

⁴³ Исто, стр. 82.

⁴⁴ Исто, стр. 81.

⁴⁵ Исто, стр. 72.

⁴⁶ Видети, на пример, његову критику *Дилеме на Кејну и њихове позоришне идеологије* (поводом представе *Побуна на Кејну*, премијера 13. јануара 1956. у Народном позоришту у Београду) објављена у делу *Жива уметност и луме*, Музеј позоришне уметности СР Србије, 1987. стр. 108.



Историјски, духовни и поетички контекст утопијског мишљења код српских драматичара између два рата

I Кратка историја утопијског мишљења

Утопија

Полазећи од чињенице да многи термини међу којима је и „утопија“, губе своје дефиницијом одређено значење управо због честих редифинисања датог појма, у овом раду држаћемо се прецизних дефиниција за тему битних термина. Термин „утопија“, успешно је изведена кованица од две грчке речи: *Ουτοπία* и *Ευτοπία*. *Ουτοπία* значи: „ни једно место – нигде“, а *Ευτοπία*: „земља среће – добро место“. *Утоπία* је неологизам који је синтезом *Ουτοπие* и *Ευτοπие* измислио почетком XVI века Томас Мор као име за непостојеће острво. Кад је 1516. године објавио своје дело *Utopia – Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo republicae statu, deque nova insula Utopia*, термин је званично рођен. Од свог рођења до данас име измаштаног острва постало је теоријски појам.

У тексту *Прилој књижевнонаучном ирисџију утопјији* Питер Куон се бави редифинисањима појма „утопије“ у нашем времену, па предлаже следећу употребну терминологију које ћемо се у овом раду придржавати: („утопија“ – теоријски појам; утопија – текст који се ослања тематски, формално, интернационално и функционално на Морово дело *Utopia*; „*utoria*“ – сви ови текстови заједно; утопијска замисао – конструкција идеалне државе, садржана у свакој утопији);¹ Куон уочава да је „утопија“ постала теоријски проблем у првој половини XX века, када се појам утопије одвојио од његовог текстуалног супстрата и када су мислиоци као Ернест Блох, Карл Манхајм, Макс Хоркхајмер и др. „утопију“ почели да сматрају за базичну константу људског мишљења.

Одвојена од Моровог изворног смисла она је постала помодна теоријска поштапалица способна да у себе апсорбује разнородне људске проблеме од неоствариве замисли од формалне операције свести као основе стваралачког трагања за алтернативама стварности (Х. Фрејер, Р. Рије, Л. Марин, Р. Гербер).²

Поље значења термина „утопија“ отворено је за врло обиман спектар теоријског разматрања. У овом раду бавићемо се више ширим значењем тог термина, него ужим, строго везаним за утопију Моровог типа. Моров тип утопија обухвата ону врсту литерарне баштине у чијим се делима учено замишља, расправља

и конструише модел идеалне друштвене заједнице. Та дела могу бити предмет проучавања посебних студија у којима се „утопија“ схвата као посебна књижевна врста или чак, књижевни жанр (Ф. и Ф. Мануел, Р. Троусон, М. Винтер).³ Они то чине углавном помоћу једног линеарног историјског пописа дела сличне утопијске садржине. Оспоравајући научну прецизност таквих истраживача, Куон истиче да „утопија“ као жанр не постоји док се сам термин не редифинише и научно учврсти. „Утопија“ по њему може постојати само као одредница књижевне врсте или прецизније као: „модус унутар типологије књижевног дискурса који се искључиво ослања на књижевну традицију Моровог дела „*Utopia*“.“⁴ Куон истиче да: „се жанр утопија не сме дефинисати једном за свагда, него се мора описивати као историјски изменљив и променљив систем... При чему би полазиште била брижљиво изведена реконструкција иманентне структуре и комуникативне функције појединих утопија напозадини сваки пут савремених поетолошких, идеолошких и политичких референтних система“.⁵ Значење овог Куоновог предлога за ново дефинисање појма „утопије“, је огроман и немогућ књижевнонаучни посао, који би се састојао од истраживања готово свих референтних система који окружују слику света одређеног аутора и његовог дела.

У ширем смислу „утопија“ је термин који се везује за фундаменталне човекове проблеме који дубоко задиру, како у његову природу, тако и у свет који га окружује. Ако бисмо „утопију“ свели само на модус дела у традицији Моровог предлошка, ограничили бисмо њену везаност за апстрактно мишљење и свели је на квази-идеолошки појам „идеалне државе“. У одбрану ширег поимања „утопије“ пред апологетима моровске концепције утопије, Ернст Блох је записао: „Ограничити утопијско или га напросто само оријентисати на начин Томаса Мора, ипак би значило исто што и хтети електрицитет свести на јантар, од којег је добио свој грчки назив и на коме се прво опазило“.⁶ „Утопија“ данас има флексибилност раздвајања, бартовски речено, означеног и означавајућег у апстрактном мишљењу, што наравно производи велику збрку у покушају да се створи чврста дефиниција. Због тога оне могу бити „Социјалне утопије хуманизма и национал-социјалистичке визије будућности, средњовековни епови о Гралу, Шилерова естетичка антропологија и Клајстова сневана о Златном добу, дворско витешко љубавно песништво и надреалистичка пре-

пуштања лудилу, свеопште човеково трагање за срећом и остварење алтернативних видова живота⁷, као и још многе појаве из људске историје. Разноликост означавајућег термина „утопије“, могуће је ограничити само сопственим кохерентним теоријским системима, који су посебни за сваког аутора. Мајнхаз је, на пример, ограничио на естетску константу при процени уметничких дела, као нешто што тежи објективизацији у свету и историји, што је Блох касније допунио и дефинисао као „Још – неостварљиво – могуће“.⁸ Р. Гербер је „утопију“ раширио у облик који је назвао „utopian fantasy“ и служио се њиме за естетско вредновање утопијске фикције⁹. Е. Блох је у свом тротомном делу *Принцип нада*, „утопију“ први пут превео у облик мишљења. У апстрактном мишљењу термин „утопија“ постаје принцип још-не, који руководи људском жељом за напретком и револуцијом. Дубоко одређен за марксистичку оптимистичку визију будућности, Блох је направио радикалан заокрет од идеја које је изложио у својој раној књизи *Дух ујтоије*, дајући „утопији“ атрибуте „борбеног оптимизма“ као супротност својим ранијим визијама „финалног катастрофизма који ужива у посматрању слика рушевина човечанства и ужаса“¹⁰, визијама које су неоспорно утицале на експресионисте у уметности. Ипак, уз сва своја идеолошка ограничења Блохова студија је неискрпан духовни извор за сваког теоретичара који се бави питањима „утопије“. У покушају да сами конструишемо кохерентан систем и дамо одговор на питање: „Шта је утопија?“, кренућемо од Јунгове идеје да архетип уроњен у сферу колективно несвесног претходи свакој освешћеној форми, па тако и „утопији“. (Треба имати на уму да се Блохов *Принцип Нада*, темељи на супротној тврдњи, изнетој у поглављу *Суспреј ујтоијске функције и архетипа*).

„Утопију“ ћемо дефинисати као освешћени архетип митског места. Архетип о коме је реч је праслика завичаја, места нигде, места апсолутне среће, места коначног доласка. Тај архетип кореспондира са оним делом човека који називамо небеско биће, у аналитичкој психологији познатије као Self (Јаство). У историји цивилизације праслика митског места носи многобројна различита имена: Елезуина, Хипербореја, Авалон, Рај, итд... коначно и Утопија. Тај архетип као магнет привлачи човеково небеско биће и та привлачност претвара се у осећање које зовемо срећа. Принцип по коме се то осећање *руководи* ка архетипу митског места је посебна врста свести коју називамо утопијским мишљењем. Када утопијско мишљење вежемо за човеково социјално биће, принцип среће се удаљује од човека за онолико колико се од њега удаљује његово небеско биће. Чежња социјалног бића за небеским у човеку ствара потребу за надокнадом изгубљене среће која подстиче људску имагинацију да креира утопије остварљиве на земљи. Стога Емил Сиоран мудро закључује у свом делу *Историја и Ујтоија* да: „ми делујемо само уколико смо опчињени оним што је неостварљиво, а то значи да друштву које није у стању да створи неку утопију и да се посвети њеном остваривању прети склероза и пропаст. Мудрост коју ништа не опчињава (небеско биће – пр. аут.) препоручује дату, постојећу срећу; човек одбацује ту срећу и једино га то одбацивање претвара у историјског створа, хоћу да кажем у љубитеља измаштане среће“.¹¹

Утопијско мишљење

Да бисмо прецизније одредили дефиницију утопијског мишљења, треба прво да растумачимо смисао принципа среће. Принцип среће има следеће значење, ако се држимо изворног смисла тог термина:

а) *Принцип* (Лат. Principium) означава – почетак, порекло, праизвор, основни узрок, основну мисао неке науке, извор знања или начело по коме се ради, план...

б) *Срећа* у народском смислу значи судбина, осећање задовољства.

Принцип среће би био почетни или основни план по коме се ради судбина. Овако осмишљен план, К. Г. Јунг у свом делу *Динамика несвесног*¹² назива интеграцијом, а то је централни термин читаве његове науке. Свест о плану судбине да човеково небеско биће приближи архетипу митског места је *ујтоијско мишљење*.

Подела човека на небеско и социјално биће постоји од његовог настанка на земљи. У давним временима та подела није била драстично изражена и човек је живео у сфери Митоса. Прелазак на сферу Логоса, када се социјално биће одвојило од небеског у засебан онтолошки систем, десило се у периоду формирања друштвене поделе рада. Преласком на сферу Логоса, митско мишљење човека из давних времена, постало је утопијско мишљење. Неки, већ застарели теоријски системи о развоју цивилизације, сматрају да се: „Утопијско мишљење јавља врло често управо тамо где је унутар робовласничког уређења владала најокрутнија експлоатација и где је утопијска чежња за слободом и средњим животом постала сурогат за стварну неслободу у долини суза. Тај утопистички начин мишљења поприма касније и разне облике екстатичког религиозног веровања, а на тој се основи стварају и прве хришћанске општине у којима влада заједничка потрошња и заједничко вођење домаћинства. Европски средњи век, међутим, готово да не познаје (осим неких незнатних покушаја) утопијске концепте идеалног уређења на земљи, већ њиме суверено доминира само идеја раја земаљског у прошлости и раја небеског у будућности. Тек ренесансни човек ослобођене маште и жеље за овоземаљском срећом, ствара нове замисли, идеале и нарте бољег друштва“.¹³ Модерне антрополошке и филозофске теорије напуштају узак визир класног развоја човечанства и залажу се за проналажење „новог читања историје“, при чему би и сам појам „Утопије“, био једна од базичних константи за радикално промишљање прошлости.¹⁴

Утопијско мишљење везано за човеково небеско биће (некадашње митско мишљење) створио је *Рейроградне ујтоије*, код свих народа познате као генерички митови. Из те традиције настале су све важније религије, од којих је хришћанска оставила највећи траг. У *Рейроградне ујтоије* могуће је убржати корпус свих дела ангеолошке и демонолошке литературе, која се ослањају на хришћанску традицију. Оне доживљавају свој највећи успон крајем XVI века под окриљем езотеричне Розенкројцеровске филозофије како тврди Френсис Јејтс.¹⁵ У студији М. Главургића *Сашана*, читамо следеће: „Кампанела, Комениус, Симон Студион, Јохан Валентин Андреа и Френсис Бекон пишу месечарске уто-

пије... Њиховим утопијским градовима владају анђели¹⁶. У периоду ренесансе човек се ослобађа религиозних догми и самим тим његово утопијско мишљење, бива све више везано за његове овоземаљске проблеме. Остварење сна о срећи, постаје за човека проблем социјалног бића и тај проблем прераста у жељу за једном другачијом врстом „утопија“, идеалних заједница остваривих у реалности. Сличан пут утопијског мишљења кроз људску историју, увиђа и Мартин Бубер у својој студији *Paths in utopia*. У почетку је по Буберу, утопијско мишљење било жеља-слика, нешто што се рађа дубоко у несвесној природи човека. Тек са условљеношћу човековог живота у заједници, та жеља-слика премештена је у социјални контекст.¹⁷ Ако схватимо утопијско мишљење као покретљиву врсту свести, која се креће између два онтолошки битно различита система, биће јасно да су *Рейроградне ујтоије*, настале у правцу кретања те свести од човековог социјалног бића ка његовом небеском. Због тога што се тај процес нужно реферира на прошлост и креће се унатраг, назвали смо ту врсту утопија *Рейроградном*.

Ако се утопијско мишљење креће од човековог небеског бића ка његовом социјалном, оно ствара конкретне утопије. Конкретне утопије већина научника дели на две врсте, а то су позитивне и негативне. Позитивне утопије ћемо у овом раду означити као *Филозофске ујтоије*, а негативне као *Анти-ујтоије* или *Дистоије*. У нашем времену *Анти-ујтоије* изгледају много уверљивије и остварљивије него *Филозофске ујтоије* због неподударања идеје напретка са понуђеним утопијским моделима.¹⁸

Луис Мамфорд у делу *Мии о машини* тврди да би у социјалном смислу утопија која би се остварила, готово увек била анти-утопија, при том мисливши на остварени концепт утопијске државе, а не на утопијске комуне попут пројеката Де Сада, Фуријеа, Онеида Перфекциониста, Самерхила, Хју Хефнера или Ворхола. Проблем концепција утопија у социјалном смислу био је што се свака идеја утопије супротставља идеји напретка, јер када би се реализовале више не би било потреба за изменама новонастале стварности, „када је савршеност једном остварена аутори утопија нису видели потребу за даљим напретком. Чак и Маркс напушта своју динамичку хегелијанску идеологију у тренутку кад се оствари комунизам“.¹⁹ Рејмонд Рије то потврђује: „Готово све утопије наглашавају правилност, једнообразност и живот на команду или ауторитарност, изолацију или аутархију. Није неважно да подвлаче и непријатељство према природи, што доводи до насиља над природном околином помоћу геометријских и механичких облика, те до замене природних производа вештачким“.²⁰

Као што је из свега претходног показано, утопијско мишљење ствара врло широк спектар „утопија“ и блиско кореспондира са великим бројем основних људских питања и проблема. Иако атемпорална, ова свест тежи својој реализацији у времену да би се на такав начин реализовала та свест проналази свог сродног посредника, а то је најчешће свет уметности, прецизније уметника. Ако се не реализује у делу неког уметника, утопијско мишљење се реализује у делу сулудих визионара, у облику малих затворених комуна. Покушај стварања утопија на земљи у ширим размерама увек бива осуђено на пропаст.

Утопијско мишљење у уметности

Утопијско мишљење се кроз историју, најчешће испољавало у уметности. Његово преношење кроз уметничке форме сведочи нам да је у питању врло постојан модел свести, још од прапочетка стваралаштва. Стефан Моравски у есеју *О ујтоијама у уметности нашој времена*, примећује да је наслеђе утопијског менталитета богато и да „није необично што се испољава у уметничким делима, прибежишту човекових носталгичних еманципаторских стремљења“.²¹ Р. Трувесон потврђује ту тезу на сличан начин, повезујући „утопију“ и књижевност. Он сматра битним чињеницу да је због визионарске имагинације или имагинативне визије, књижевност боље служила за истицање визионарских замисли него филозофија и њен апстрактни говор.²² Дешифровањем смисла уметности бави се посебна наука – естетика. Највећи број мислилаца из ове области, уметност формулише као мост или посредника између два различита онтолошка система: за Канта то су свет ума и свет, за Хајдегера то су свет и земља, за Маркса царство слободе и царство нужности, за Јунга прерома и креатура, за Елијадеа свето и профано. Ми смо их одредили као небеско и социјално биће човека. На сличан начин као што је и уметност спона између два онтолошка система, то је и утопијско мишљење. Прожимање ових двеју категорија је због тога неминовно.

Један од покушаја да се предочи историјски преглед прожимања уметности и утопијског мишљења, свакако је већ помињано дело Ернста Блоха *Принцип наде*. Блох даје приказ тог прожимања кроз историју уметности од плеса преко пантомиме, филма, позоришта, архитектуре, сликарства, песништва, до музике у којој се будући да је апстрактна, тај однос утопијског и уметничког највише осећа. Много је већи број студија које се баве компаративним утицајима „утопије“ и литературе. Литература је како наглашава Трувесон, најпозданија уметничка форма у којој се могу пратити уметнички садржаји.

У драмској литерарној традицији све до почетка XX века,²³ ретки су примери утопијског мишљења које ствара филозофске утопије Мороровог типа. Ретке су и студије које се баве истраживањем „утопија“ у драмској форми или хронолошким пописом утопијске драмске литературе кроз историју. Од непроцењиве користи за наш рад била је студија Драгана Клаића *Зайлей будућности*, у којој је аутор врло информативно и зналачки истражио поље утопијског и дистопијског у драмској литерарној баштини. Више као неку врсту резимеа Клаићевих истраживања и могуће допуне у истих, треба схватити следеће поглавље овог рада, где ћемо се осврнути на најзначајније примере утопијског мишљења у драмској форми.

Утопијско мишљење у драмској форми

Драмска форма уметности има своја два битна аспекта кроз које је могуће пратити развој утопијског мишљења.

Први аспект драмске форме уметности чини позориште као медиј са својим посебним законитостима и својом историјом. По-

зориште као медиј или позоришна сцена, празан је простор, који служи као посредник између човековог социјалног и небеског бића. Тај празни простор је конкретна „утопија“, и место нигде и свако место. У опису света човековог социјалног бића, архетип митског места се реализује на позоришној сцени. Простор те сцене је као и у „утопији“ непостојећи или имагинарно постојећи, док је време атемпорално. Што је више „оно што се дешава“ на позоришној сцени одвојено од реалитета описа света човековог социјалног бића, то је ближа архетипу митског места човековог небеског бића. утопијско мишљење се на позоришној сцени реализује, кроз однос глумаца према имагинарном простору, као игра и посебно ритуал. Конкретизација тог процеса ствара ретроградне утопије.

Други аспект драмске форме уметности чини драмска литерарна традиција. Опис света човековог социјалног бића или овај свет, у великој мери зависи од језика људи који га говоре и пишу. Језик преводи реалитете човековог социјалног бића у свим сазнатљиве моделе. Литература је један од модела уз помоћ којег се овај свет описује онаквим какав он јесте. Писана драма је врста литературе и она такође описује свет социјалног бића човека. Историја драме као литературе има своје посебне законитости и историју, као и позоришна сцена. Утопијско мишљење се у драми конкретизује стварајући филозофске утопије. Међутим, када се проучава драмска литерарна традиција, филозофских утопија готово да нема. Тешко је наћи ситуационо чисте утопије у историји драме, каквих има у историји књижевности, као што је Морова *Утопија*, Беконова *Нова Ајлантида*, Батлеров *Едвин*, Морисове *Вести из нидине*, Беламијев *Пољед унајрај*, итд. Ово проистиче углавном из недраматичности света утопије у којој је остварен принцип среће, и у којој нема потребе за било каквим сукобом. Без сукоба нема ни класично мишљене драме, о чему сведочи свака важнија теорија драме од Аристотелове *Појмице* до модерних теоретичара драме (Иберсфелд, Сурио, Венстен, итд.). Тек појавом анти-утопија у XX веку појавило се мноштво драма са таквом тематиком. Анти-утопије су постале добар модел за драмску литературу због тога што негирају принцип среће као основу утопијске мисли и самим тим априори производе сукоб у човеку и ван њега.

Развој ретроградних утопија повезан је са транспоновањем генеричких митова на позоришну сцену. Прве позоришне сцене настале су око 2000 године п. н. е. на острву Криту и вероватно у Египту. Из мита и игре, касније настају хорске песме у славу Диониса из којих се по Аристотелу касније развила трагедија. Трајући на маргинама историје, ритуални сценски облици постоје до нашег времена као обреди култова и верских секти. Из церемонијалних обреда хришћанског култа настају око 1000 године н. е. прве литургијске драме. Од ускршњег тропа *Quem queritas* (920–930), елементи ретроградних утопија постоје у многим драмско литерарним облицима створеним секуларизовањем хришћанске догме. Д. Клаић у предговору књизи *Позоришће и драма средњег века*, наводи да је хришћанској догми био потребан период од пет векова (од 5. до 10.) да сруши анатему са драмске уметности. Облици утопија небеског бића (Рај, Држава божија, хијерархија анђела и демона, хармонија сфера) имају свој утицај

у креирању многих литургија, мистерија, пасионских игара, миракула моралитета и коначно поетских драма почев од Милтоновог *Изгубљеног раја* (1667) до драма симболиста крајем XIX века.

Развој филозофских утопија повезан је са стварањем драмско литерарне традиције, око 600 године п. н. е. у старој Грчкој. Са стварањем првих трагедија почело је опонашање слике света човековог социјалног бића. Опонашање природе створило је утопијску визију земаљског раја доступног људима. Орфичком култу дугујемо легенду о Елеузини, земаљском рају (700 година п. н. е.). Из истог периода датира и Хесиодова *Теогија*, са описима божанско земаљске лепоте природе Беотије, у каквом окружују су по песнику живели људи Златног доба. Описе природе божанске лепоте и мит о Прометеју преузео је од Хесиода / Есхил у свом делу *Оковани Прометјеј* (470–450 п. н. е.). Укравши боговима ватру и огрешивши се о „дивову хармонију“, Прометеј је како се то често наводи постао: „представник човекове необуздане жеље за напретком“²⁴ или човекове тежње за утопијом. Такву тежњу у старој Грчкој најбоље одсликава Аристофан у својој комедији *Птице* (414 п. н. е.). Створивши птичије царство Кукумаглај град, Аристофан је написао прву филозофску утопију у историји драме, а његових следбеника у том правцу готово да није ни било Ф. и Ф. Мануел у својој студији *Utopian Thought in the Western World* наводе две мало познате драме новоантичких комедиографа као настављаче Аристофанових идеја, а то су Атенаус са комедијом *Банкеј учених* и Перекратес са *Рударима*.

Хеленизам и хришћанска епоха, прекинули су ток било каквог развоја филозофских утопија све до периода ренесансе када се поново обнавља интерес за опонашање природе као овоземаљског реалитета. Глорификација раскошне лепоте природе била је довољна да људи почну да маштају о њој као утопији. Сличну идеју има истраживач Елизабет Францел која запажа да је потреба за утопијом постала највећа почетком шеснаестог века због незадовољства људи својом техничком цивилизацијом у периоду великих географских открића, што се манифестовало кроз идеје о повратку природи коју човек није изменио.²⁵ У кратком пасусу Лопе де Рuede *Земља Дембелуја* (настале по мотивима поеме из XIV века), природа сама обезбеђује људима сан о срећи својом надреалном плодношћу (печене гуске, шетају наоколо наглашавајући своју јестивост), што узрокује и адекватну идеалну заједницу (у којој се радници кажњавају, а лењивци су одлично плаћени). Елементи филозофских утопија налазе се у симболичкој теми Аркадије која се први пут јавила у пост хришћанској западној култури средином петнаестог века. На двору Ренеа Анжујског око 1449. године, извођен је на позорници низ *Pas d'armes*, хибридне форме турнирске борбе и драме.²⁶ Из њих се развила пасторална драмска традиција у којима је природа утопијска визија земаљског раја. Што су више драмски аутори постајали реалнији, то је њихов пасторални свет био више географски удаљен. У Шекспировој *Бури* (1612), пасторални свет се сели на удаљено острво, где визије идеалне заједнице које проповеда Гонзало, губе свој смисао у хармоничној лепоти природе којом влада чаробњак Просперо. Удаљена острва аркадијске лепоте као утопијски простори јављају се као места радње у не-

ким романтичарским драмама. У Гетеовј *Ифигенији*, Таурида је „острво истине“ на коме пут до среће води кроз самоодрицање од грађанског живота и пристајања на прауспостављену хармонију природе. На таквим егзотичним местима која су најчешће плод маште појединог аутора, него стварно географски постојећа, влада друштво „племенитих дивљака“ који живе у идеалном складу са природом. У „егзотичним филозофским утопијама“ спашавају се уморни од грађанског живота ликови Тикове драме *Аламодин* и Коцебуове драме *Пејруз*.²⁷

Филозофске утопије са негативним принципом среће, анти-утопије, јављају се почетком XX века као последица кризе утопијског духа.²⁸ Д. Клаић у свом есеју *Дистопијски мотиви у међуратној драми*, тумачи то на следећи начин: „Криза утопијског духа, одбацивање утопије као неостварљивих или потпуно компромитованих планова за будућност – из којих исходи беда уместо благостања, ропство, а не слобода, реактуализовано исчекивање смака света у савременим миленаристичким покретима, футурологија подстицана застрашујућим научним предвиђањима – то су неке од карактеристика поимања времена у претпоставкама будућности у периоду између два светска рата“.²⁹ Елементи од којих су се градиле утопијске замисли до XX века, од Првог светског рата постали су конструкти анти-утопијске (дистопијске) имагинације.

У даљем раду бавићемо се проучавањем контекста у коме су наши међуратни драматичари стварали своје дела. Период између два светска рата дошао је после бурних промена које су се догодиле у историјском, духовном и поетичком контексту модерног света. Без једног кратког описа тих промена, верујем да не бисмо могли да разумемо ни српске међуратне драматичаре, ни њихова дела.

II Утопијско мишљење код српских драматичара између два рата

Период између два рата

Почетак двадесетог века обележен је крупним променама које су темељито измениле дотадашњи свет. Те промене су се догодиле у оквиру човековог социјалног бића и у опису света каквог су доносиле нове технологије. Технолошки прогрес цивилизације од проналаска парне машине, развијао се геометријском прогресијом у правцу људске доминације над посредницима који су постајали слепо оруђе супериорне интелигенције. Развој индустрије имао је за последицу поделу рада, дотад непознату у људској историји. Овладавање технолошким посредницима омогућило је људима да постану свесни своје водеће улоге на планети земљи и да постану креатори сопствене будућности. Уз фантастичан процват науке и технике, повећао се и комплекс жеља за изражавањем људске моћи, што је резултовало великим светским ратом 1914. године. Први светски рат трајао је четири године, за собом оставио пустош и страх и коначно означио прелазак у једно ново поглавље људске историје коју зовемо модерни свет. Модерни свет настао је као плод жеље за обновом цивили-

лизације, као тежња за срећним друштвом, из духа утопијског мишљења.

Проналазак телефона, радија и касније телевизије, обележио је почетак доба у коме су комуникацијама премошћени сви меридијани. Народи свих земаља су се повезали у јединствену целину и јединствен географски опис. У сваку средину почеле су да пристижу информације из свих крајева света, националне и културне разлике међу људима су постале јасне. У комуникацијском коду, сажеле су се многе идеје и постале доступне широком кругу људи као средства масовних медија. После револуционарног проналаска Џемса Вата почетком деветнаестог века, које је означило почетак техноцивилизације, друга значајна револуција догодила се са проналаском средстава јавних комуникација. Последица тих револуција, биле су утопијске тежње за успостављањем савршеног друштва.

Октобарска револуција, 1917. године у Русији, коју је извео В. И. Лењин надахнут комунистичком филозофијом К. Маркса, била је изразит пример нове утопијске тенденције. Насупрот, променама на источној сфери земаљске кугле, западни свет је успешно одолевао покушајима стварања сличних утопијских друштава у својој средини, суверено верујући у идеју прогреса и робно новчаних закона.

Покушај да се у западњачком окружју оствари једна тоталитарна утопија коју је прокламовала фашистичка идеологија, осујећена је Другим светским ратом 1944. године. Али, у сваком случају комунистичка и фашистичка идеологија, окарактерисале су међуратни период, као најутицајнији утопијски пројекти са којима је досад упознат модерни свет.

Српски народ и његова култура, географски смештени на Балканско полуострво, били су увек изложени нападима, било духовне, било материјалне природе. На тлу које је размеђа Европе, Азије и Африке, на балканском тлу, кроз историју су вођене многе битке, управо због важности његовог стратешког положаја. Телом припадајући Европи, а духом Азији, мали ратнички српски народ, успешно је одолевао свим изазовима, остајући свој у временском процесу, у коме су се многи, па и већи народи заувек губили са историјског атласа. Пореклом Словени, као народ са севера, индо-европско-аријевског порекла,³⁰ Срби су се доселили на Балкан око седмог века наше ере. Трачки, римски, византијски и турски утицаји понајвише су формирали духовну сферу овог народа. Од 1918. године Србија је постала саставни део краљевине Југославије, уставна, парламентарна и демократска монархија на челу са династијом Карађорђевића, што је узроковало коначан расцеп велике Аустроугарске монархије. Међуратна историја Југославије, у којој су српски, хрватски и словеначки народи водили главну реч, била је поприште жестоких политичких окршаја и непрекидне страначке борбе за власт (Демократска, Радикална, Селјачка, Комунистичка, Југословенска радикална заједница, Блок народног споразума итд.).³¹ Упркос, доста сложеној политичкој ситуацији у земљи, југословенски народи су више него икад раније били повезани духовно и културно. С. Ж. Марковић у својој студији *Књижевни њокреј и шокови између два светска рата*, истиче дух заједништва: „Стварањем Југославије после Првог светског рата животне прилике

у новој заједници, уз све особености и неповољности за поједине народе у њој, донели су један битно нови основ за даљи развој материјалних и духовних области. Омогућени су непосредни додири и заједничке акције писаца, лакше се упознавало и сарађивало; истовремено су деловали сви чиниоци животне заједнице која, поред све неприхватљивости политике на којој је стварана, није била механичка творевина, већ је имала историјске, економске и културне разлоге за своје постојање.³² Српски писци и уметници, у међуратном периоду, били су апсолутно упућени у нова збивања и струјања у Европи, и њихов космополитски дух настао је као последица медијске револуције. То се одразило и у драми.

Духовна кретања

Прогрес техноmediјске цивилизације који се десио почетком двадесетог века каузално је повезан са променом која се догодила у сфери духа човечанства. Од пресудног значаја је била промена контекста људске спознаје која се збила у XVIII и XIX веку, када је социјално биће човека коначно било одвојено од небеског, побуном против хришћанског бога. Од позитивизма и рационализма, преко школе немачког класичног идеализма до Маркса и његових следбеника, филозофи су подигли човека и његову самосвест на трон свеколике скале вредности и прогласили га за сувереног владара природе. Смрт Бога, како је то у својој *Вољи за моћ* формулисао Ф. Ниче, била је смрт човековог небеског бића. „Нови човек“, човек који је постао свестан своје моћи после векова робовања непознатом и невидљивом господару, тражио је и видео нови свет, свет у коме ће управљати и владати својом вољом, а његов опис назвао је Модеран свет. Свестан своје улоге божанског креатора, „нови човек“ започео је радикалну измену постојеће стварности. Победа људске самосвести, коју су заједничким снагама извојевали превасходно филозофи, уметници и научници XVIII и XIX века, не би била могућна да се контекст људске спознаје није одвојио од религије и црквене догме, где је вековима био заробљен. Људска спознаја је исто тако неразделиво била спојена са божанском. Неогностички филозоф Габријел Дуран, то раздвајање назива „метафизичким катастрофама“, У делу *Дефијурација филозофије и фијура традиционалној западној човека*, он набраја три етапе у којима се по његовом мишљењу социјално биће човека развијало од небеског; *Прва мейафизичка кайасирофа* се догодила у XIII веку, када је црква етаблирала темпоралну хегемонију и Авиценину филозофију заменила Аверосова, што је довело до даљег напредовања Аристотелове мисли као пре-научне (prescientific) спознаје света; *Друга мейафизичка кайасирофа* се десила појавом објективизма у XVI веку, са мислиоцима као Галилеј и Декарт чији су радови утрли пут дуализму у западној филозофији, када се сакрални свет одвојио од профаног, душа од тела, *res extensa* од *res cogitans* и кад је човек открио да је отуђен и сведен на епфеномен. *Трећа мейафизичка кайасирофа* збила се са открићем историцизма, када је човек све жртвовао историји и

отуђенији него икад, открио да му судбина зависи од њега самог и борбе за егзистенцију.³³

Градња модерног света онаквог каквог га данас видимо добила је своје основне контуре почетком XX века. Градови од бетона, челика и стакла, били су последица прихватања нових технологија и научног описа света. Док је протестантски дух био пропагатор и следбеник тог новог научног описа света, православно словенски дух је теже прихватао промене. То се најбоље може видети на примеру развитка позоришта код јужних Словена, ако посматрамо позориште као огледало промена које се дешавају у одређеном друштву.

Позоришно тло Србије од његових почетака до XX века представљала је снажна православно хришћанска духовност. Великан српске драме Момчило Настасијевић у својим есејима *О позоришту код нас* и *За мајерњу мелодију*, дубоко залази у проблеме традиције српског православног мита и тврди да се позориште у нас и није могло развити ван литургијске форме, као што се развило у католичком свету, јер је литургија била толико савршен духовни систем позоришта, да просечном српском човеку ништа друго није било ни потребно.³⁴ Иако Настасијевић ову констатацију изриче у једном другачијем контексту везаном за његову личну поезију, о чему ће касније више бити речи, стоји историјски проверљива чињеница да је литургија заиста била кочница за развој српског позоришта.³⁵ Тако су кроз жестоке муке пролазили сви реформатори српског позоришта од Козачинског, преко Јоакима Вујића до Јована Стерије Поповића. Стерија је резигниран српском тврдоглавошћу да прими нове сценске форме, нове технологије и нови поглед на свет, те да се тако укључи у токове европске драмске продукције, у предговору своје драме *Родољубци* написао чувену реченицу: „Тешко народу који нема своје позориште“. Од времена Стерије до времена Нушића, српска драма се полако одвајала од својих религијских оквира и почела да се развија укорак са европском модерном драмом. Аутори српске позоришне судбине почетком XX века, који су губили ослонац у православној литургијској традицији и жудели за грађанским моделом позоришта, нашли су се у неповољној ситуацији имитатора западних позоришних модела. Ускоро, са одвајањем грађанства од религије, позоришни живот у Србији почео је да се одвија као у развијеним европским метрополама, па су Београд, Ниш, Нови Сад, Крагујевац, добили зграде својих „народних“ позоришта.

Српски међуратни драматичари живели су у време када је грађанско позориште било већ утемељено, када се модерни свет већ формирао, а нова духовност још увек није заменила стару. Лутајући кроз духовни свет у коме више није било места за Бога, многи од њих су уточиште потражили у „утопији“ (Д. Илић, Ј. Мишић, Д. Николајевић, В. В. Јанковић, Ж. Вукадиновић). „Утопија“ модерног света требало је да глорификује земаљски рај и људску самобитност, а градња тог „простора среће“ зависила је од имагинације њених творца. Имагинативне слике или визије новог света, почетком XX века биле су духовно оправдање и психолошки супститут за смрт „божанског оца“. Духовни контекст модерног човека директно је условио стварање поетичког кон-

текста ослобођених визија у оквиру кога су стварали и делали наши међуратни драматичари.

Поетике модернизма

Свесни смо тога да авантура модерне уметности траје нешто више од једног века и да постоје покушаји да се целокупна уметничка збивања, авангардни покрети, манифести и правци у првој половини XX века (1890–1930) дефинишу као велика стилска формација коју одређује термин модернизам. У уводном тексту хрестоматије *Модернизам* М. Бралдери наводи да је „термин модернизам употребљен да би покрио различита збивања у уметности од романтичарског импулса до апстракције (импресионизам, постимпресионизам, експресионизам, кубизам, футуризам, имајизам, вортицизам, дадаизам, надреализам)“.³⁶ Бујање нових поетика почетком XX века последица је како смо то већ објаснили, описа модерног света, света без духовног упоришта у религији. Многи теоретичари су склонили да управо због непостојања тог чврстог религијског упоришта, виде модерну уметност као катастрофу и сумрак цивилизације. Најпознатији међу њима, О. Шпенглер у својој *Пројасији Запада* модернизам проглашава делом демонског фаустовске културе, а Х. Ортега и Гасет у *The Dehumanization of Art*, сматра да модерна уметност стоји насупрот основних хуманистичких начела цивилизације.³⁷ Италијански теоретичар Елемир Зола модерну уметност види као болест имагинације и додаје: „Уколико уместо сна о хармонији, уместо града који се угледа на људско тело, где сваки део испуњава свој задатак, или на небо где свака звезда креће својом одређеном путањом – уколико би уместо таквих снова разуларена фантазија пристала уз неко дивље карневалско сновиђење, радосно се препуштајући урнебесу, уколико би у ноћној тишини подмукле слике обузеле умове сневача, тада би се у току дана, у разговору зачули њихови слогани, призивали би их неки чудни нови гестови. Човек упућен у науку имагинације наслутно би тада наговештај катастрофе. Видео би град како се љуља из темеља, како и сам гранит и мермер његових палата само што није попуцао и претворио се у гомилу прашине, равне плочнике његових улица који тек што се нису проломили откривајући испод себе голу земљу, где дух ватре вреба из потаје, спреман да покуља уз тајанствене фасаде силе и мира. Све то постаје заиста фатално када се допусти да се необуздано размашу болести имагинације“.³⁸

Ако је романтичарска побуна на пољу уметности поставила темеље за будуће визије модерне уметности, како тврди М. Прац у *Атонији Романџизма*, романтизам би се могао означити као прва поетика модернизма.³⁹ Касни романтизам, Fin de Siècle или период декаденције директно је настао као бунт против реалистичке и натуралистичке побуне која се прво испојила у радovima касно романтичара и симболиста.⁴⁰

Утопијско мишљење које ствара ретроградне утопије, део је општег простора имагинације. Инверзија у „простору среће“ коју ствара „болесна“ имагинација, настала је из побуне против божанског реда и хармоније. У тој инверзији постају бесмислени сви хармонични филозофски системи. Божански свет Платоно-

вих идеја Истинитости, Доброте и Лепоте, бива нарушен парадоксалним доказима да лажно може бити истинито, лоше добро и ружно лепо, у Бодлеровој програмској модернистичкој збирци песама *Цвеће зла*. „Болесној“ имагинацији је циљ да продре у све просторе личног и колективно несвесног бића човековог, у оне тамне и нејасне делове за које су везана људска осећања страха, патње, бола, што их је класицизам карактерисао као подручје лудила. Из креативног лудила, посредством „болесне имагинације“, настале су модернистичке поетике од романтизма до надреализма. Врста лудила и „болести“ о којој је реч, постојала је од праисторије, од паганско магијских ритуала и њу је Ф. Ниче у *Рођењу траједије из духа музике*, формулисао као дионизијски принцип у уметности. Период хришћанске доминације Европом је прогонио и забрањивао „болесну имагинацију“ све до краја XIX века, када се догодио духовни раскол који смо описали у прошлом поглављу. Тада су настала дела као Де Садова *Јустина*, Бодлерово *Цвеће зла*, Лотреамонова *Малдоророва њевања*, Виле де ил Адамов *Аксел*, Уисманово *Насујрој*, Свинбурнове *Сесире*, Д’Анунцијеви *Невини*, Вајлдова *Салома*, Мороове химере итд., дела која су представљала зору модернизма.

Појава симболизма као уметничког правца датира од „Манифеста симболизма“ Жана Мореаса, објављеном у париском листу Фигаро 18. IX 1886. године. Код симболиста је била јасно видљива тежња за новом сликом света у коме би човек и његова свест требало да буду изједначени са богом. Отуд импулси из унутрашњег бића човека теже да се искажу, одреде и потврде, наглашава П. Палавистра у студији *Наслеђе српског модернизма*, „Симболизам прибегава оним уметничким формама које могу да обезбедите суствестност и индивидуалност израза, набијеног невидљивим, али аутентичним и субјективно обојеним значењима којима се може очувати интегритет личног доживљаја и виђења света“.⁴¹ Симбол са својим дубљим значењима, за симболисте није био само слика која асоцира на различите ствари, већ и покушај да се свет прихвати као вишеслојна структура која кореспондира са основним слојевима људског ја – са главом (свет, слика), са трупом (осећања, емоције), са ногама (осећај, тишина, дубина). Тежећи да синтетизује разноврсне форме у једну полифону визију света, симболисти су били космополити, због чега је овај правац врло брзо освојио европску уметничку и интелектуалну елиту. Тако је било и са Србијом и њеним уметницима. Палавистра у поменутој студији, подробно описује асимилацију симболизма на тлу Србије. Он сматра да је симболизам имао регулативну улогу у првој фази српског модернизма (1901–1918), да би у периоду између два рата дошло до дозревања симболистичког наслеђа у сасвим нови сензибилитет који је исказивао натприродно искуство језиком видљивих ствари.⁴² Такав нови сензибилитет, видљив је у делима М. Настасијевића и Р. Младеновића који су посебан предмет нашег изучавања.

Романтичари, декаденти и симболисти били су представници радикалног процеса измене духа уметности, претече авангардиста, који су ту промену извели до крајњих граница, разбивши све каноне и нормативне поетике које су неограничени простор уметности покушавали да ограниче.⁴³

Двадесет и три године после манифеста симболизма, у листу FIGARO, објављен је *Манифест футуризма*. Манифести у доба Belle Époque и њихово објављивање у париским помодним књижевним часописима сами по себи нису значили ништа. Оно што је богатог племића, Фелипе Томаза Маринетија и његове следбенике издвајало из масе тадашњих књижевних покрета, била је дивља и необуздана енергија којом су желели да мењају свет, устајући против свих хуманистичких вредности, правећи скандале где год би им се за то пружила прилика. Маринети, Бала, Боњони, Северини, Русоло и остали из језгра покрета у објави футуризма желели су да раскрсте са старим светом и западноевропском традицијом. Футуристи су желели да створе нови универзум, на темељу технологија машина, брзине и уметничке имажинације. Велики број футуристичких манифеста од 1909. до Маринетијеве смрти 1944, пратио је различите етапе овог првог авангардног покрета, од којих су најзначајније две: Први футуризам који је трајао до 1925. године и који се данас сматра аутентичним креативним уметничким покретом и Други футуризам од године 1925. када Маринети приступа Мусолинијевим фашистима.

У југословенској књижевној периодици први футуризам је био честа тема и наша културна средина је била укључена у све етапе овог покрета како тврди Ж. Кошчевић у есеју *Футуризам у југословенској књижевности 1909–1939*, „оно што ће се формирати као снажни продор нове уметничке идеологије, без обзира радило се о програмској оријентацији У. Донадинија или А. Б. Шимића, естетички Д. Митриновића, задарском покушају објављивања футуристичког часописа *Зерк* и каснијим чврстим авангардним језгрима око А. Чернигоја и Ф. Делака у Словенији или Љ. Мицића у Загребу и Београду, све је то у вези са одређеним културним хумусом, односно слојем примарних информација уграђених у темеље сваког, па тако и авангардног кретања и тенденција у југословенској уметности“.⁴⁴ Футуризам је као покрет имао нихилистичку рушилачку силу у себи и његови следбеници су покушавали да створе аутентичну анти-традицију, темељно изокрећући све вредности класичне уметности.⁴⁵

Футуристички виђена будућност била је превасходно утопијске природе, што је било наглашено већ у самом имену покрета. Маринетијева поетска визија модерног света⁴⁶, снажно је утицала на многе потоње правце у уметности XX века. Годину дана после Маринетијевог *Манифеста футуризма*, Херберт Валден је у Берлину основао књижевни часопис *Der Sturm*, који је у почетку преузео футуристички програм, да би за врло кратко време потом постао предводник новог покрета – који су млади немачки уметници прозвали експресионизам. Једина значајна особина по којој се експресионизам у почетку разликовао од футуризма, била је у томе што су се млади немачки уметници одупирали величању идеје рата и свих облика милитантних прогласа. Управо због те особине, експресионизам је убрзо постао општеприхваћен покрет у читавој Европи, да би у периоду између два рата његова популарност потпуно потиснула футуризам. Филозофска утопија футуриста, код експресиониста је замењена анти-утопијом. Парадокс експресионизма се састоји у томе што су његови актери формално прихватили опис модерног света, жестоко кидали тра-

дицију стварајући нов израз у уметности, да би у исто време страховали и стрепели од промене коју сами креирају, суштински се залажући за вредности старог света.

У другој фази експресионизма после Првог светског рата, многи чланови покрета су се приклонили марксистичкој идеологији и културном интернационализму филозофске утопије зване комунизам (Унрух, Толер, Верфел, Гол, Шикеле, Брехт). Непосредно по доласку нациста на власт у Немачкој, већина социјалистичких, комунистичких или либералних уметника је прогањана, а експресионистичка анти-утопија од стране Хитлерових следбеника проглашена је за „дегенерисани производ културног большевизма“, због чињенице да је већина лево оријентисаних уметника била јеврејског порекла и због њиховог нацистима неподношљивог пацифизма.⁴⁷ Наци библије какве су биле Нардоове и Розенбергове студије *Дегенерисаност и Мий двадесетих века*, одбациле су целокупну модерну умерност као штетну и изопачену, и прокламовале повратак класичној уметности. Те идеје су биле врло утицајне у европским интелектуалним центрима, све до почетка Другог светског рата, како сведочи А. Хамилтон у студији *Фашизам и интелектуалци*, јер је нацистичка идеологија била наклоњена многобројним конзервативним љубитељима уметности међу којима су били и многи значајни европски писци и мислиоци као Томас Ман, Езра Паунд, Ернст Јингер, Луј Фердинанд Селин, или српски као Милош Црњански, Светислав Стефановић и Владимир Велмар Јанковић. Када се нацистичка конзервативна идеологија претворила у свој сурогат, за време Другог светског рата и компромитовала своје почетне идеје, највећи број интелектуалаца је одбацио фашизам, не прихватајући ратну клинику као прави пут развоја идеја о повратку традицији.

Идеолошки сродан авангардни покрет немачком експресионизму био је руски футуризам, чији су најутицајнији представници били Мајаковски, Кручоних, Бурљук. З. Константиновић у предговору своје хрестоматије *Експресионизам* пише: „Исто као што су се и млади немачки песници побунили против Гетеа, желела је и млада руска генерација да се ослободи Пушкина, Достојевског и Толстоја, сматрајући их баластом у својим стремљењима за новим изражајним формама. Код Е. Гурова налазимо исти патолошки страх као код младих немачких песника, а Бјели се подаје сличном мистичко претенциозном облику изражавања, док Бурљук плива у естетичком ниҳилизму за који ћемо наћи паралелу и код Немаца, као и за тврдње Мајаковског: *наш ритам је какофонија рајдова и револуција*“.⁴⁸ Руски футуристи били су онај борбени духовни фронт који је активно учествовао у октобарској револуцији 1917. године у жељи за радикалном изменом постојећег света и успостављању „утопијске“ будућности. У њиховој „оптималној пројекцији“ будућности, могле су се препознати разнородне идеје, од мистичких визија Успенског изложених у *Tertium organum* до комунистичког царства слободе из дела Маркса и Енгелса. Жеља за остваривањем утопијског сна помакнута из будућности у садашњост, била је основна покретачка снага многих авангардних појава после пролетерске револуције од конструктивистичких уметничких експеримената Ма-

јаковског, Маљевича, Татлина, Мејерхолда, Терентјева до *Обериуџа* В. Вденског и Хармса.⁴⁹

Период од 1910. до 1925. године у поетском контексту модерне европске уметности био је хиперактиван и плодотворан за креирање аутентичних авангарди. Оне су најчешће настајале у главним градовима европских уметничких центара у Паризу (дадаизам, надреализам), у Риму (футуризам), у Лондону (Вортицизам), у Бечу и Берлину (експресионизам), у Москви (футуризам, супрематизам, имаџизам, акмеизам), али су такође настајале у Прагу (Деветсил), Антверпену (*De Stijl*) или Београду (зенитизам, суматраизам, хипнизам итд.). У том периоду српски

уметници су били апсолутно укључени у све авангардне токове који су се истовремено дешавали у Европи. Међуратни српски драматичари су стварали своја дела у таквом поетском контексту и сами учествујући активно у њему. *Њихове њоетике ћемо дећалније обрдићии у следећем њоћлављу на ћримерима из њихових драма*. Из овог кратког прегледа авангардних збивања у Европи, јасно се може закључити да је сваки од покрета које смо описивали имао у свом програму „утопију“ као коначан циљ. Стога можемо закључити да је утопијско мишљење једна од важнијих, ако не и најважнија одлика модернизма.

НАПОМЕНЕ

¹ Куон Петер: *У ћрилоћ књижевнонаучном ћрисићућу ућоћићи, Књижевна Крићика*, бр. 6, 1985, прев. Ж. Радаковић, стр. 32.

² Исто, као 1, стр. 28.

³ F. and F. Manuel, *Utopian thought in the western world*, Cambridge / Mass. 1979.

⁴ Исто као 1, стр. 31.

⁵ Исто као 1, стр. 31.

⁶ E. Bloch, *Princip nada*, knj. 1, Zagreb 1981, прев. Н. Шарнић, стр. 182.

⁷ Исто, као 1, стр. 27.

⁸ Стефан Моравски, *О ућоћићјама у умћиноћии нащћ времена, Књижевна Крићика*, бр. 6, 1985, прев. С. Милетић, стр. 10.

⁹ R. Gerber, *Utopian fantasy – A study of English utopian fiction since the end of the nineteenth century*, London, 1955.

¹⁰ Е. Блох, *Дух Ућоћиће*, Београд 1982, превод М. Табаковић.

¹¹ Е. Сиоран, *Ищћорија и Ућоћића, Градац* 1987, прев. Б. Јелић, стр. 76.

¹² К. Г. Јунг, *Динамика Несвесноћ, Маћица срћска*, Нови Сад, 1977.

¹³ *Енциклоћедијски лексикон мозаик знања бр. 10 – Филозофија*, уред. Д. Грлић, Бгд. 1973, стр. 479.

¹⁴ Ricoeur, P. *Lectures on Ideology and Utopia* N. Y. 1986, *Columbia University press*, стр. 16.

¹⁵ Yates, F. *The Rosicrucian Enlightenment*, St. Albans, 1985.

¹⁶ Главуртић, М. *Саћана*, Бгд. 1978. стр. 157.

¹⁷ Vuber, M. *Patha in utoria*, Beacon press, Бостон 1958. стр. 7.

¹⁸ Клаић, Д. *Зайлейћ будућноћии, Цекаде, Заћреб*, 1989.

¹⁹ Mumford, L. *Mi o maћini*, GZH, Zagreb 1986, прев. Н. Петрак, стр. 229.

²⁰ *Ibid*, стр. 230.

²¹ Исто као 8.

²² *Ibid*.

²³ У изабраној биографији предиктивне драме Д. Клаић у својој студији *Зайлейћ будућноћии*, даје попис најзначајнијих савремених светских драма у којима је могућно пронаћи утопијску садржину, од Артовог *Млаза крви* до Шепардове *Невидљиве руке*.

²⁴ Исто као 6.

²⁵ Францел, Е. *Ощћрвско живљење, ищћуњење сна или ћроклейщћиво, Књижевна Крићика*, бр. 2, 1985., прев. И. Прица, стр. 39–49.

²⁶ Baigent, M. Leigh, R. and Lincoln, H. *The Holy Blood and the Holy Grail*, *Corgi books*, London, 1982.

²⁷ Исто као 25.

²⁸ Д. Клаић у уводном поглављу помињане студије *Зайлейћ будућноћии*, подробно расветљава овај проблем.

²⁹ Клаић, Д. *Дисћоћијски моћиви у мећураћиној драми, Књижевна смоћра*, годиште XX, 1987, бр. 67–68, стр. 42–43.

³⁰ Нодило, Н. *Сћара вера Срба и Хрваћиа*, стр. 5–20.

³¹ Уп. *Енциклоћедија лексикоћрафскоћ завода, „Историја Југославије“*, III том, стр. 332–333.

³² Марковић, С. Ж. *Књижевни ћокови и ћрвци измећу два светћска раћиа*, стр. 9.

³³ Durand, G. *Defiguration philosophique et figure traditionnelle de l'homme en Occident*, *Golgothoza press*, Ipswich 1977, стр. 4.

³⁴ Настасијевић, М. *Есеји*, издање пријатеља, Бгд. 1939.

³⁵ Стојковић, С. Б. *Ищћорија срћскоћ иозорищћиа од средњей века до модерноћ доба*, Бгд. 1979.

³⁶ *Modernizm*, edited by M. Bradbury and J. Mc Farlane, *Penguin books*, London 1976. стр. 23.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Зола, Е. *Ућоћреба имаћинаћије и залазак заћада*, Оћус, Бгд, 1988, прев. М. Живковић, стр. 26–27.

³⁹ Прац, М. *Аиоћија романћићизма, Нолийћ*, Бгд. 1974. прев. Ц. Јакшић, стр. 25–41.

⁴⁰ Миоћиновић, М. *Сурово иозорищћие, Просветћа*, Бгд. 1976.

⁴¹ Палавестра, П. *Наслеће срћскоћ модернизма, Просветћа*, Бгд. 1985. стр. 159.

⁴² *Ibid*, стр. 164–165.

⁴³ Расправа о рушењу нормативних поетика, увек с сведе на расправу о вредновању како је то луцидно приметно Т. С. Елиот. Процес вредновања је увек био везан за теоретичаре који се баве тумачењем уметности. Ако пођемо од тога да је модеран свет поједнако хаотичан као и модерна уметност, схватићемо због чега је вредновање дела авангарде илузоран посао, јер како вредновати нешто што је против свих вредности. Времен-

ски одмак од пола века, омогућио је да се проблем авангарди и вредновања њихових дела разбистри и конкретизује у нове књижевно теоријске каноне (од Прашких структуралиста до Лиотара).

⁴⁴Кошћевић, Ж. *Футуризам у југословенској уметности 1909–1939. Клоупит*, Загреб 1989, година V, бр. 3 (26) стр. 384.

⁴⁵Пођоли, Р. *Теорија авангардне уметности, Нолић*, Бгд. 1975, прев. Ј. Јанићијевић.

⁴⁶Футуристичка утопија дословно је садржана у 11 тачки Маринетијевог *Манифеста футуризма*: „Певаћемо о људима које покреће рад, о задовољству, о бунту, о многобројним, много нијансираним пучинама револуција у модерним главним градовима; о ноћним вибрацијама арсенала и радилишта под њиховим жестоком електричним месецима; о прождрљивим железничким станицама пуним димних змија; о фабрикама које су се својим дивним концима обесиле о облаке; о мостовима који као гим-

настичари скакућу преко ковачнице ножева сунцем обасјане реке; о авантуристичким бродовима који својим ноздрвама осећају хоризонт; о локомотивама широка прса које ударају по колосецима као шиновски челични коњи обуздани дугачким цевима и о клижућем лету авиона чија елипса пуцкета као застава која се лепрша на ветру и која тапше као маса у делиријуму одобравања...“

Преузето из хрестоматије *Експресионизам*, коју је уредио др Зоран Константиновић, *Обод*, Цетиње 1967, стр. 128.

⁴⁷Галмије, Ј. М. *Експресионизам, дејенерисана уметност, Дело*, год. XXXIV бр. 3–4, стр. 266.

⁴⁸Исто као 17, стр. 7.

⁴⁹Flaker, A. *Nomadi lepote, GZH, Zagreb* 1988.



Васа Пантелић – Педесет година на сцени

* Господине Пантелићу, место на којем разговарамо¹ – Музеј позоришне уметности Србије – обавезује нас на одређени степен документарности. Зато ћу поћи од Вашег породичног родословља. Ваш прадеда био је Јован Пантелић, чувени директор Српске гимназије у Сремским Карловцима (1852–1876). По ономе што се зна о њему, изгледа да даровитост за глуму у породици Пантелић потиче од њега.

– Мој прадеда, чији је отац био свештеник, родио се у Огару 1812. године. Гимназију је учио у Сремским Карловцима, а филозофију је завршио у Сегедину. На предлог патријарха Јосифа Рајачића, постао је директор у Карловачкој гимназији 1852. године, и водио је ову чувену школу све до 1876. Био је изузетно образован човек, изузетан зналац латинског и немачког (са немачког је, на пример, превео Шилерову *Селену*). Писао је и о пчеларству, и о свиларству... Имао је велики круг пријатеља, и то изузетно познатих људи. Међу њима је био и књижевник Јован Суботић. У књизи објављеној у Карловцима 1858. године, *Дела Јована Суботића*, у одељку под називом Песме особитим лицима, међу песмама које је Суботић посветио Лукијану Мушичком, митрополиту Стевану Стратимировићу, Сими Милутиновићу, нашла се и једна с насловом Јовану Пантелићу, директору гимназије Карловачке. Неколико стихова те песме сведоче колико је мој прадеда био врстан козер и добар приповедач. Суботић на једном месту каже: „Дођи ми драги Јоване, како ти школа престане, јер нема слатке беседе, без твоје речи медене“. Сад ја могу само да замишљам како су разговори између таквих људи, добро образованих, паметних, могли да изгледају у амбијенту Фрушке Горе и Стражилова. На основу тих стихова можда би било могуће наслутирати наследну „линију“ дара за негован начин говора.

* Ако следимо тезу да се глумачки дар преноси наслеђем, још је интересантнији податак везан за Јовановог сина, Стевана Самуила Пантелића, рођеног брата Вашег деде – Василија Пантелића. У време када је студирао филозофију и право у Пешти, Стеван се аматерски бавио глумом, показавши велику даровитост. Управник Српског народног позоришта – у то време јединог професионалног српског позоришта – Јован Ђорђевић, позивао је Стевана у први српски професионални ансамбл, нудећи му највећу плату у трупи. А Лаза Костић је писао да је Стеван Пантелић највећи глумачки таленат који се у Срба дотад јавио. Да ли је предање о трагичној судбини владике у Шапцу и несудећеног

глумачког великана живело у Вашој породици и да ли је имало утицаја на Ваше опредељење за глумачки позив?

– Нема сумње да је то предање живело у мојој породици. Мој отац, Стеван Пантелић, трговац, и сам изузетан козер и беведник, много и често је причао нама деци и о Јовану и о Стевану Пантелићу, тј. о владици шабачком, Самуилу. Било је молби, да не кажем чак и притисака на Јована Пантелића да пусти свог сина у глумце, но овај је био против тога, свестан да сину може да омогући одлазак на даље школовање, а и верујући да је пред њим другачија будућност. Јован Ђорђевић је, између осталог, послао неколико писама на које му је мој прадеда одговорио писмом у којем га моли и каже му: „Љубезни господине, све што Вас имамо молити за писмо Ваше од 6. овога месеца, састоји се у томе: да се прођете једанпут за свагда и мене и мога сина, и да ми не нарушавате спокојство душе моје. Ако то учините, онда знајте да ћу Вас као мога добротинитеља за свагда љубити и почитовати. У Карловцима 12. августа 1862.“ Потпис: „Јован Пантелић, директор“. Из тог писма се може видети да мој прадеда апсолутно није био за то да му син иде у некакве глумце. У оно време то није била цењена професија, нити је била сигурна, нити је нешто значила у друштвеном смислу, а посебно не међу људима који су били изузетно образовани и који су завршавали велике школе.

* Питање је деликатно, али га не могу избећи. Откуда то да сте се Ви, као коленовић чији су преци били значајна имена у српској културној и црквеној историји (један од Ваших предака био је и Коста Пантелић, живописац, чије су иконе сачуване у црквама у Руми и, ако се не вaram, у селу Сакуле, у Банату), веома рано определили за напредни покрет. Да ли сте каткад били у ситуацији да се, баш због свог породичног педигреа, доказујете више од других?

– То опредељење за, како рекосте, напредни покрет, било је везано за моју младост, дакле, за доба којем су својствени захтев за промене, па и оне друштвене. Младост је, често с правом, незадовољна постојећим. С друге стране, тата нас је, још као веома младе, мене и брата Душана, уписао у Српску књижевну задругу, затим у Народно дело, одакле су долазиле књиге које су могле да делују инспиративно у том смислу, а била је ту и традиција преношена народним песмама које су нам говорили и мајка Јованка и отац. Тако није било нимало чудно када сам дошњије, са шеснаест – седамнаест година, а нарочито у Крагу-

јевцу који је био специфична средина, почео да се дружим с младићима који су, опет, читали одређену литературу – Алтона Синклера, Синклера Луиса, Горкога. Ето, тако сам помало ушао у тај круг такозване напредне омладине. Тада сам и за крагујевачку ђачку литерарну секцију Подмладак написао причу, сећам се и данас, звала се *Милан*. Нисам био организован, али сам се, дружећи се с тим момцима, постепено, на одређени начин формирао.

* Та дружења се настављају и касније, у Вашим зрелијим годинама. Зна се, рецимо, да је Ваш блиски пријатељ био глумац Љубиша Јовановић, који је био и глумачки великан и активиста Комунистичке партије. Природно, били сте човек свог времена, а ми се у овом разговору не бавимо дневном политиком, већ покушавамо да осветлимо и опишемо то време. У том смислу треба схватити ово питање.

– При крају школовања у Драмском студију, када сам ушао у Народно позориште, директор Дrame Милан Ђоковић ми је једноставно понудио улогу у представи *Вечера* Скендера Куленовића. У њој је једну од главних улога играо Љубиша Јовановић, који ми је и предавао рецитовање у Дамском студију. Џега смо сви у Студију волели, јер је био изузетно љубазан и драг човек. Он је, рецимо, долазећи на часове, увек питао: „Јесте ли ручали? Немојте да будете гладни“. Доносио би нам по неки пакетић са сендвичима, колачима. Отуда смо ми брзо с Љубишом успоставили присан контакт, не само као са професором већ и као са старијим другом, пријатељем. После *Вечере*, још је читав низ других улога из моје каријере био везан за Љубишу Јовановића и нашу професионалну сарадњу. С њим сам играо и у *Сирани* (он је играо Сирана, а ја Кристијана), у *Ойделу* (он је био Отело, а ја Јаго), у *Побуни на Кејну* (Љубиша је тумачио лик Браниоца, а ја Тужиоца), у *Сћаноју Главацу* (био је у насловној роли, а ја сам играо Исака), у *Јулију Цезару* (он Брута, ја Касија), у *Арештеју* и другим представама. То наше дружење је прво било везано за рад на улогама, дакле за позориште. Љубиша је био изванредан пријатељ и колега, помагао је и на пробама и на сцени. Испоставило се да обојица навијамо за *Партизан*. Ја сам био Партизановац из баналног разлога. Пре рата сам становао у Јовановој улици у Београду и сви ми клинци из улице навијали смо за предратни БСК², чије је игралиште, после рата, наследио *Партизан*, те ми по инерцији настависмо да одлазимо на терен клуба за који смо некада навијали. Љубиша је једно време био и члан управе *Партизана*. Одлазили смо чак и на тренинге, па и *Партизанова* гостовања. Осим тога, сваке вечери смо, после представа, одлазили у Клуб књижевника, и то наше познанство се све више учвршћивало, да бисмо на крају постали нераздрожни другови.

* У разговорима ове врсте просто не може да се избегне питање о првим импулсима који су се у Вашем животу јавили као опредељење за глумачки позив. У једном интервјуу, чини ми се из шездесетих година, Ви сте изјавили да сте први пут у животу осетили потребу да се определите за глумачки позив када сте, као гимназијалац у Крагујевцу, гледали Крлежину драму *Госиода Глембајеву* у којој Вас је очарао лик Леона Глембаја.

– У том се интервјуу поткрала мала грешка. Био сам у првом или другом разреду гимназије у Београду када су брата и мене родитељи водили у Народно позориште да гледамо представу. Сећам се као данас – то је био *Живи леци* са Добрицом Милутиновићем. И сада ми у ушима звоне оне Добричине речи с краја комада: „А Маша задоцнила“. То је мој први контакт с позориштем. Но, истини за вољу, постојао је и један ранији контакт, мада индиректан. У доба мог детињства, а рођен сам 4. априла 1922. године, у Руми, био је обичај да се приређују годишњи дечији балови. Ја и данас имам фотографију с једног таквог бала на којем сам био обучен у маркиза: са жабоима, црним штапом, црним лакованим ципелама и белим чарапама, док ми је на глави била бела перика. Кад год би пријатељи видели ту фотографију, говорили би: „Васо, па ти си још, као дете, на балу постао глумац“. Морам, међутим, признати, да после те представе с Добрицом, после тог првог узбуђења, ја ипак нисам о позоришту много размишљао.

* Ако сам Вас добро разумео, Ви сте Толстојев комад *Живи леци* са Добрицом Милутиновићем гледали као гимназијалац. Похађали сте Прву мушку гимназију.

– Основну школу сам завршио у Београду, а малу матуру у Првој мушкој. Дакле, скоро целокупно детињство сам провео на Дорћолу. Време проведено у Првој мушкој на Дорћолу, моје гимназијско школовање остало је у мени до данас. Била је то добра гимназија, с изузетним професорима. Директор је био Спасеније Прица. Са мном су у разред ишли Радивоје Лола Ђукић, познати редитељ и хумориста, Светозар Глигорић, наш познати шаховски велемајстор, Глигац, како смо га ми звали. Сећам се тог периода као времена лепих дружења, као повремених бекстава с петог часа на „Ђачко купатило“, као непрестаног журцања за фудбалском лоптом по дорћолским ливадама. И сада волим да се прошетам по Дорћолу мог детињства и моје младости. Наравно, оног Дорћола више нема, али ме шетње поред спортског центра „25. мај“, где су некада била купатила „Шангајац“ и „Ђачко купатило“ враћају у прошлост. Остала ми је у сећању и незаборавна „Чукур чесма“.

* Ако досадашњи ток нашег разговора схватимо као неку врсту пролога, кренемо сада на тему Ваше глумачке каријере. Поменућу неколико датума из Вашег животописа. Завршили сте велику матуру у Крагујевцу. Дебитовали сте у позоришту у Крагујевцу у сезони 1943/44, затим је, 1944, уследила војска; у Крагујевац се враћате у сезони 1945/46, затим 1946. године прелазите у Београд, уписујете се на Правни факултет, а истовремено похаћате и Драмски студио у Народном позоришту у Београду. Касније сте уписали психологију – да ли грешим ако претпоставим да су те студије биле у функцији глумачког позива? Посебно ме, међутим, занима следећи податак из Ваше биографије: у двестри прилике сте изјавили како сте желели да постанете новинар. Познато је да сте били запослени као спикер на Радио-Београду, заједно са госпођом Миром Траиловић, а запамћена и једна Ваша изјава, помало поетски интонирана, која отприлике гласи: „Од свега, више бих волео да сам рибар, да пловим морем или да на обали останем загледан у далеку пучину“. Неке Ваше колегинице сећају Вас се из тих година као веома ведрог младића.

Покушајмо да из овако набројаних датума и фрагмената Ваше биографије извучемо једну нит која Вас коначно опредељује за позориште. Како Вам, из данашње перспективе, изгледају годне између 1944. и 1948. када, улогом Омера Сабрића у Куленовићевој *Вечери*, започиње глумачка каријера која, ево, траје до данас?

– Почетак моје професионалне глумачке каријере догодио се у Крагујевцу 1943. године. Наиме, почетком априла месеца те године, одмах ту, некако, после мог рођендана 4. априла, нађемо се Мија Алексић и ја, истог дана потпишемо своје прве професионалне уговоре. Нас двојица смо те године, као и сви млади људи тада, остали без докумената, аусвајса, личне карте и, што је посебно било важно, без некаквог документа о запошљању. Бојали смо се да нас не одведу у неки од рудника, на принудни рад и смислили смо да би било најбоље, и за нас најлакше, да у Крагујевачком позоришту будемо глумци. Идеја је била да се овог посла прихватимо привремено, а ја сам желео да после рата одем у Београд да студирам право. Позориште је само било покриће пред властима да ја, ето, нешто радим.

* Које сте улоге остварили током првог ангажмана у Народном позоришту у Крагујевцу?

– То су углавном биле мале улоге. Прва је била у *Девојачкој клепави* Љубомира-Љубинка Петровића. Тада сам имао да изговорим само две реченице. Играо сам 1944. године Настасијевићеве *Несуђене зетове*, Ђоровићевог *Зулумћара* и Толстојеву драму *Живи леу*, а 1945. године Нушићевог *Обичној човека* и *Најезду* Леонова. Све су то били камени –темељци на основу којих сам градио своју глумачку каријеру. А како то обично бива у мањим позориштима у провинцији, било је ту и малих и великих улога. Представа су се спремале десет – петнаест дана. Сви су морали да играју све. После је дошло ослобођење града, одлазак у Седамнаесту дивизију, где сам неко време провео у „културној екипи“, па повратак у Крагујевац и поновно играње у тамошњем позоришту. Прва представа у којој сам после ослобођења наступио била је *Најезда*. То је трајало око годину дана, све до 1946. године када сам пожеleo да одем и напустим позориште, и не слутећи да у томе заправо нећу успети. Истини за вољу, није то била само моја жеља, већ је и моја породица сматрала да би требало да студирам права, да одем у некакву новинарско-дипломатску школу, да се бавим новинарским послом. И тако се ја 1946. године упишем на Правни факултет у Београду, а да бих могао да се издржавам, ја се јавим Радио-Београду да ме приме у Радио-драму. Како су ме чули, одмах су ме примили, а после врло кратког времена Радио-Београд је остао без мушких спикера, па мени предложише да пређем и на тај посао. Умео сам то да радим. Но, тада ми је већ било јасно да би глума могла да буде моја судбина, те одлучим да се упишем и у Драмски студио Народног позоришта, а упоредо с тим упишем се и на психологију на Философском факултету, рачунајући да ће ми, као што сте тачно приметили, помоћи у глумачком послу. На крају друге године Драмског студија, Милан Ђоковић, директор Дrame Народног позоришта, понудио ми је улогу у већ помињаној драми Скендера Куленовића *Вечера*. Тада ми је и дефинитивно постало јасно да нема ништа од мојих права, од новинарства и од послова који нису везани за позориште.

Инфицирао сам се позориштем у Крагујевцу, а „позоришна болест“ се потпуно раширила у Београду и та матица ме је са собом повукла ево све до данас.

* У време *Вечере* Скендера Куленовића и коју годину касније, дакле у доба када сте Ви као млад човек и глумац дошли у Народном позориште у Београду сте затекли људе који су, по мом мишљењу имали вернички став према *Сисћему* Станиславског. Чини ми се да су они тада помешали естетику Московског художественног театра – естетику која је у одређеном времену била креативна и иноваторска, али је по природи позоришне уметности била осуђена на ефемерност – са *Сисћемом* Станиславског који живи ван те естетике и бави се вечитим законима глумачке егзистенције на сцени. Ваше прве две улоге у Народном позоришту биле су Омер у *Вечери*, коју су режирали Милан Ђоковић и Браслав Борозан, и Хорације у Шекспировом *Хамлету* којег је режирало Хуго Клајн. Обе улоге су остварене у представама карактеристичним за тадашњи стил режије у том позоришту. Сећате ли се како се тада режирало у Народном позоришту?

– *Сисћем* Станиславског је код нас превео Милан Ђоковић. Била је то књига без које се није могло замислити ондашње позоришно школовање. Ми смо се просто грабили ко ће први стићи до ње. Изучавали смо је, стално јој се враћали, о њој непрестано расправљали, трудећи се да се стриктно придржавамо и да га примењујемо. Ишло се доследно до најмањих детаља. Увек смо, наиме, морали да одговоримо на оно фамозно „кад би“. Дакле, „кад би“ тај човек постојао, шта би он радио, како би ходао, како би се понашао... У почетку нам је све то било јако занимљиво. *Сисћем* је за нас био нов, провокативан, представљао је увод у нови театар. Тако је отприлике и било с нашим првим улогама у позоришту оног времена. Режија се у потпуности базирала на учењу Станиславског, и код Ђоковића, и код Борозана, и код Клајна и Раше Плаовића.

* Сада је прилика да нешто кажете и о Вашем односу према позоришним редитељима уопште, а посебно према редитељима Народног позоришта. Подсетићу Вас да сте једном рекли: „Са Клајном смо радили до дна, а са Ступицом до врха“. Који је редитељски метод Вама као глумцу највише одговарао и с којим сте редитељима најрадије сарађивали? С тим у вези, сетих се да сте Мија Алексић, Драгомир Фелба и Ви, у тренутку кад би добро одиграли неку сцену или представу, имали обичај да кажете: „чика Икина школа“. Данашњи нараштај сигурно не зна да је Илија Ика Јовановић (1879–1948), био даровит и омиљен, природан и реалистичан глумац. Био је брат чувене загребачке глумице Миле Димитријевић. Четрдесет година је био члан путујућих позоришта. У *Историји српској позоришта од средњег века до модерног доба* Боровоје Стојковић о Илији Јовановићу пише да је био: „глумац већег уметничког формата. Памте се његове улоге Мите Крадића у „*Сеоском лолу*“, Калче у „*Ивковој слави*“, Митар у „*Покондиреној шикви*“, Митке у „*Кошћани*“, Јованча у „*Пути око свети*“. “ У Крагујевцу између 1942. и 1946. Ика Јовановић се бавио и режијом. Било му је шездесет четири године када је радио с Алексићем, Фелбом и Вама. Шта сте Ви научили у чика – Икиној школи?

– Срећан сам што нећемо изоставити чика – Ику. Био је то веома интересантан човек, и као редитељ и као глумац. Стојковић је заиста био у праву када је за њега рекао да је био глумац већег уметничког формата. Слободан сам да га поредим са, рецимо, Франом Новаковићем или Војом Јовановићем. Сећам се чика-Ике, који је увек ишао у шумадијској народној ношњи, са шубаром, муштиклом од пилећег батка и штапом... Ишао је лаганим ходом. Од чика-Ике сам се учио првим корацима на „даскама што живот значе“, а то се не забравља. Током свог педесетогодишњег рада – а посебно у Народном позоришту у Београду – радио сам с врсним и значајним редитељима, као што су били: др Хуго Клајн, Раша Плаовић, Бојан Ступица, Браслав Борозан и, доцније Арса Јовановић, Вида Огњеновић, Градимир Мирковић, Бора Григоровић и други. Починјало је за мене ново раздобље живота. Моји снови су постајали стварност. И, наравно, страх. Велико позориште, велики редитељи, велики и познати глумци итд. Требало је радити с Клајном, врсним познаваоцем Шекспира, лекаром, психијатром, редитељем. Па онда Раша Плаовић! Мајстор глуме! Велемајстор! Редитељ и професор на Позоришној академији. А Бојан Ступица?! Чудесни чаробњак и поета сцене! Многе су представе редитељи Народног позоришта оставили у трајно сећање, историју и незаборав. Сетимо се само неких од тих представа. Др Клајн: *Хамлеј*, *Шума*, *Побуна на Кејну*; Раша Плаовић: *Јулије Цезар*, *Горски вијенац*, *Лейза леди Виндермир*; Бојан Ступица: *Идиот*, *Арејџ*, *Лойов*; Браслав Борозан: *Сирано де Бержерак*, *Сумњиво лице*, *Дубоко љаво море*; Арса Јовановић: *Томас Мор*, *Зли дуси*, *Максим Црнојевић*; Вида Огњеновић: *Г-ђа Олиа*, *Горски вијенац*, *Мефисто*; Бора Григоровић: *Намесник*, *Кошћана*; Градимир Мирковић: *Ивкова слава*, *Армаједон*. Незаборавни су дани проведени у раду с овим позоришним знацима, уметницима и пријатељима, а посебно се с особитим поштовањем сећам др Клајна, Раше Плаовића и Бојана Ступице. Др Клајн и Раша Плаовић били су и остали стуб и заштитни знак Народног позоришта. У многим од ових представа играо сам, а у трајном сећању ми је остао рад с Бојаном Ступицом на представи *Идиот* Достојевског, у којој сам тумачио кнеза Мишкина. Мира Ступица је тумачила лик Настасије Филиповне, а Љуба Тадић – Рогожина. Било је и велико задовољство провести време у раду и друштву с Достојевским, Кнезом Мишкином, Миром Ступицом, Љубом Тадићем и великим Бојаном. Надам се да смо сви ми, и редитељи и глумци Народног позоришта, својим радом допринели да Драма Народног позоришта настави своју богату традицију, све до данашњих дана, када ово позориште прославља 125 година од свог оснивања.

* Разуме се да ће основна тема нашег разговора бити дуга и плодна каријера коју сте остварили у Народном позоришту у Београду. Треба подсетити да сте Ви прошле сезоне прославили педесет година глумачког рада и да се та прослава срећно поклопила са свечаном прославом 125. годишњице Народног позоришта на којој сте Ви говорили гласовити *Пролог* из дела Ђорђа Малетића *Посмртна слава кнеза Михаила Обреновића*. Но вратимо се почецима Ваше каријере у 1953. годину када одлазите у Париз. Шта је у контексту Вашег глумачког сазревања значио

тај одлазак – и то у време када се ретко коме пружила прилика да борави у иностранству.

– И пре мене су глумци одлазили на школовање у иностранство. Рецимо, из Панчева је у Француску 1946. отишао тада анонимни глумац тамошњег театра Веља Милојевић. Исте године су у СССР ишли Младен Сабљић, Љуба Богдановић, Стево Жигон, Мирослав Беловић и други. Мене је 1953. предложило Народно позориште за стипендију, студијски боравак у Паризу који је трајао три месеца. Са мном је ишао Илија Цувалековски, глумац из Скопља. Француским језиком сам владао на начин карактеристичан за све ђаке и студенте – ни претерано добро, ни претерано рђаво, тако да ми је похађање курса језика на тамошњој Алијанси много значило. Истовремено сам неуморно одлазио у позоришта да гледам представе. Највише времена провео сам у два велика театра – Националном позоришту, на чијем је челу био Жан Вилар, и у Француској комедији. Гледајући велике глумце, као што су били Вилар, Жан Луј Баро, Жерар Филип, Марија Казарес, Симон Сињоре, нарочито мс је фасцинирао језик којим су говорили, његова чистота, култура говора, и тада сам схватио, једном за свагда, колико је значајан језик у позоришту, схватио сам да без чистог, правилног говора нема позоришта. Код Вилара се тако рећи играло без декора. Завеса, ту и тамо по неки детаљ, одлично употребљено светло и, на првом месту, глумац који савршено говори. Од тада сам се, целог свог глумачког живота, првенствено трудио да, осим других елемената глумачке уметности, свој говор доведем до његове пуне лепоте и савршенства, ако ми успе.

* Служећи се лексиком критичара прошлог века, могло би се рећи да сте Ви били глумац који је, осим даровитости, имао и тзв. природне дарове: мислим на маркантан физички изглед и пријатан баршунаст глас. Такви су глумци, током прошлог века, обично ускакали у велике улоге светског репертоара (Ромео, Сид, Дон Карлос), али су често, упркос успеху, када би дошли у зреле године, остајали без репертоара. Са Вама се то није догодило. Имам пред собом запис о свим Вашим улогама које сте одиграли на сцени Народног позоришта. Види се да сте уз природне племе и осеке имали континуирану каријеру. Ипак, да ли се сећате неке од Ваших раних улога и да ли је међу њима било и тих „младих хероја“.

– Не бих волео да звучи препотентно, али ја сам, од прве своје представе – *Вечере*, чија је премијера била 20. септембра 1948. године, у Народно позориште ушао с великим ролама које „носе“ репертоар. Питао сам једном Бојана Ступицу: „Је ли, Бојане, на основу чега ти делиш улоге?“ „Увек, рекао ми је он, мораш да тражиш хармонију. Када видим глумца који је, као ти висок метар и осамдесет четири, па још има добар стас, лепе кретње и пријатан глас, ја уочавам хармонију. Наравно, мора имати и талента. Без тога не иде. Али поједине улоге траже баш некакву дисхармонију.“ Био сам Хорације у *Хамлеју*, с Олгом Спиридоновић сам као Кристијан играо у *Сирану*, био сам Дон Жуан, Перси у *Хенрију IV*, па у *Јулију Цезару* Касије, кнез Мишкин у *Идиоту* Достојевског – све су то били ликови који су подразумевали глас, стас, држање. У *Ојтелу* сам играо Јага, или Кадју у *Горском вијенцу*, иако сам још био врло млад.

* Пратећи Вашу каријеру која има природни континуитет, запажам да прво и уједно најплодније раздобље Ваше глуме обухвата време од 1948. до 1968. године. У тих двадесет година Ви сте остварили низ запажених улога (и сами сте поменули неке), а ја бих још додао роле Карењина у *Ани Карењиној*, Леонеа у *Господи Глембајевима*, Хаџи Тому у *Кошћани*, Папу Пија XII у *Намеснику*, Томаса Кромвела у *Томасу Мору*, Теслу у истоименој драми Црњанског... Све су то улоге које су значиле нешто, не само у Вашој каријери већ и за Народно позориште. Међутим, ако се погледа како је позоришна критика вредновала те улоге, уверићемо се да све те оцене, па и оне најафирмативније имају мало елементарне анализе самих глумачких средстава. На пример, једна од првих повољних критика, која Вам је у оно време сигурно много значила, била је она Милана Богдановића о Вашем Касију у *Јулију Цезару*. Његова крупна похвала ништа суштински није рекла о Вашој улози и ја ћу је овде цитирати по сећању: „Овај Касије, узет у целини, успех је којим се млади глумац може с правом поносити“. Мене интересује шта су Вам током каријере значиле критике овог типа?

– Чини ми се да ми глумци истовремено и волимо и не волимо да читамо критике. Готово је правило да позоришни критичар писцу комада посвећује отприлике око пола свог текста, мали део се односи на декор, костиме, а већи на режију. Неки критичари просто наброје глумце који у датој представи играју, док други издвоје једну или две креације и само о њима пишу. Отуда глумац, с једне стране, жели да сазна мишљење критичара, док с друге, када прочита, суочи се с оваквим ставом, зажали што је критику уопште читао. Па ипак, волео сам два критичара – Милосава Буцу Мирковића и Слободана Селенића, који су у своја критичка разматрања уносили анализу глумачке игре, откривајући, при том, сву своју љубав према позоришту и глумци посебно. У њиховим критикама глумци су могли да осете поштовање и према времену и према труду које је глумац уложио радећи одређену улогу, могао је да осети критичарево разумевање душе позоришта. Те критике смо волели да читамо, без обзира на то да ли је суд критичара био позитиван или негативан.

* Морам на нешто да Вас подсетим. У раздобљу о којем говоримо, између 1948. и 1968. године, Ели Финци је био једини београдски позоришни критичар од стварног ауторитета. Навешћу један парадоксалан случај с молбом да га коментаришете. Вашу улогу Томаса Кромвела у *Томасу Мору* похвалили су угледни критичари Београда (Слободан Селенић, Бора Глишић, Милосав Мирковић), а на гостовањима Јосип Видмар, Јозо Пуљизовић и Иван Мазов). Једини је Ели Финци, као пример грубе црно-беле стилизације, тј, као бежање у чисту схему грађена карактера, навео две-три улоге, међу којима и Вашу. Шта су, у време оно, за Вас значиле критике Елија Финција? И, ако смем да направим овакву компарацију, да ли бисте све похвале наведених критичарских имена заменили за позитиван Финцијев суд?

– Са нестрпљењем смо очекивали новине или неки часопис са критикама о позоришној представи. Сви смо желели да чујемо шта ће Финци да каже. Дешавало се, међутим, да нас неке његове критике напросто оставе хладним, и поред добре анализе текста и стручног писања. У том смислу, кажем, било је кри-

тичара чије смо текстове сматрали „топлим“ и оних чије смо критике сматрали „хладним“.

* Останимо још мало у раздобљу о којем је и до сада било речи. У то време – поред глумачких громада, какве су били Раша Плаовић и Љубиша Јовановић – Ви сте били, како је већ негде забележено, „првак у сенци“. Мислим да је то било и природно. Брзо сте дошли до ранга „младог првака“, а велике улоге домаћег и светског репертоара (Леоне, Хаџи Тома, Јаго) наслеђивали сте управо од Раше Плаовића и Љубише Јовановића. Плаовић је од Вас био старији двадесет три, а Јовановић четрнаест година. Какав је у то време био однос између старијих и млађих глумаца, а какав је данас?

– Занимљиво је, из перспективе ових поодмаклих година, сећати се прошлих времена, па и односа који је тада постојао између нас – тада младих глумаца и оних који су у оно доба били моји садашњи вршњаци. Ми смо били и почаствовани што можемо с њима да седимо и разговарамо, рецимо са Војом Јовановићем, или са Добрицом Милутиновићем (чак сам имао част и прилику да с Добрицом и заиграм у *Сћанују Главицу*), а највише, можда, с Рашом Плаовићем, глумцем и редитељем који је много помагао глумцима, нарочито младим, упућујући их у тајне, како је волео да каже – „заната“. Чувена је била она клупа Народног позоришта код глумачког улаза, испод некаквог вењака лозе, где су се окупљали глумци, и старији и млађи. Ми смо врло радо седели заједно, желећи да што више научимо, да чујемо приче старијих о прошлости, о њиховим ранијим улогама, па и да сазнамо њихово мишљење о нашој игри на синоћној премијери. А мора се признати да су били изузетно добронамерни, што је нама давало велики подстрек за даљи рад; знали смо да можемо да им верујемо и да можемо на њих да се ослоњемо. Једноставно, знали смо да смо сви из истог позоришта, да дишемо истим дахом. А што се тиче данашње младе генерације, погледајте представе. Видећете читав низ младих, талентованих и школованих глумаца. Доносе младост, свежину и свој стил у позориште. Однос између нас старијих, да не кажем стараца, и ове нове младе генерације, упркос разлици у годинама, коректан је и пажљив. На жалост, недостаје ми дружење, атмосфера и пријатељство мојих колега којих више нема.

* Како бисте данас прокоментарисали једну своју давнашњу изјаву да нико глумце не схвата озбиљно, чак ни када говоре о озбиљним стварима.

– Врло често смо ми глумци сами себи смешни, када се према нама људи односе као према циркусантима. Сетите се класичне ситуације, рецимо, из војске, када се појави водник и каже: „Ајде, глумац, глуми нешто“. Људи нас најчешће доживљавају и ван сцене на начин на који су навикли када смо на позорници, када глумимо. Од нас очекују да будемо онакви какви смо на сцени. Не схватају нас, дакле, озбиљно. Ретко гледаоци схватају да је глума озбиљан занат, озбиљан и тежак посао, који глумац, ако хоће добро да ради, мора озбиљно и одговорно да доживљава и себе и свој посао.

* За Вашу глумачку каријеру, при чему не мислим само на позоришне улоге већ и оне које сте остварили на телевизији и филму, било је карактеристично да сте, као ретко који глумац

своје генерације, одиграли низ историјских личности. Можете ли се сетити које сте све историјске личности одиграли у каријери.

– Како да не. Те улоге сам играо с посебним задовољством, и био сам задовољан када бих био у таквим поделама. Био сам и Никола Тесла. Међутим, баш то што се о овом човеку много или мало зна, отежало је мој глумачки посао. Тако сам ја, који не знам ни прекидач да укључим, морао да узем некакве стручне часописе да бих упознао Николу Теслу. Посебно је интересантан био Теслин приватни живот. Слично је било и са ликом Јована Ристића у *Конаку*. Морао сам добро да упознам епоху Обреновића, те сам упоредо изучавао и сликарство, и литературу, и науку тога доба. Није смело да буде врдања ни када је у питању био лик Илије Гарашанина. Никакве импровизације и нагађања ту нису долазили у обзир. У том раду много су ми помогла дела Слободана Јовановића. Улога Папе Пија XII ме је одвела у трагање за његовим говорима, у озбиљно изучавање. Па Зиновјев у представи *Лењин, Стаљин, Троцки*. Морао сам трагати не само за подацима о томе ко је тај човек већ и какав је био, у каквим је односима био с осталим вођама Револуције, итд. Све то је искључивало ма какве производности у тумачењу. Исто је било и са ликом генерала Душана Симовића, вође пуча 27. марта. Играо сам и Васу Чарапића, па Драгишу Васића, човека чија загонетка ни до данас није одгонетнута.

* У деценији између 1969. и 1979. мање сте играли. Тек после улоге адвоката Новаковића у *Госпођи Оли* Милутина Бојића, за коју сте на Стеријином позорју добили награду листа *Дневник*, настаје раздобље нове животне активности. Од тада, па све до 1990, није било сезоне у којој нисте имали неку премијеру. Или, да будем прецизнији, у тој деценији било их је двадесет, што је за политику подела улога у Народном позоришту био завидан број. Из тога раздобља најмаркантнија Ваша улога био је већ поменути адвокат Новаковић. Критике су биле повољне, али и најбољи критичар тога раздобља Мухарем Первић више се бавио анализом драматуршких карактеристика Новаковићевог лика, него што је анализирао Ваша глумачка средства у његовом тумачењу. Разуме се, Первићев суд о улози био је повољан. Занима ме шта је улога адвоката Новаковића значила за Вас.

– Одговорићу најпре на први део Вашег питања. Нормално је да у педесет година уметничког рада наилазе периоди падова, баш као и фазе успона. Једноставно се догоди да имате одређени репертоар који буде „изигран“, што ће рећи, једна за другом са позоришног репертоара оду све ваше представе. То се једноставно догоди као стицај околности. У том периоду имао сам, рецимо, улоге у делима *Појраживање у мотелу*, *Силејка* и *љубав*, *Губа*, *Мајин*, *Злајно шеле*, *Армаједон*. Дешава се да наиђе репертоар у којем глумац себе не види, када осети да то више није за њега. А може да се догоди и да редитељи не виде у одређеним улогама стријег глумца, који већ иза себе има формиран профил улога. Када смо завршили рад на *Злајном шелешу* и *Армаједону*, Вида Огњеновић ми је дала да прочитам драму *Госпођа Оли* и мени се текст изузетно допао. Вида Огњеновић је начинила сјајну поделу улога, па су у представи играли Оливера Марковић, Мики Манојловић, Вука Дунђеровић, Нада Блам, Зорица Мирковић и

ја као адвокат Новаковић. Схватили смо да се од Бојићевог дела може да направи савремена представа која нема никакве везе са *Плавом троблицом* – основном асоцијацијом, и временском и тематском, која се аутоматски јавља када се помене име Милутина Бојића. Никакве везе то није имало ни са родољубљем, ни са трагичном судбином младог песника. Одједном је то био изузетно савремен и текст који може да се постави на добар сценски начин. Зато смо сви у тај посао ушли истински одушевљени, и ја сам почео, на начин који дозвољава Бојић, да осавременавам комад, стилем и начином игре. То моје и наше одушевљене с разлогом је резултирало добром представом која се дуго одржала на репертоару Народног позоришта и која је доживела леп успех на Стеријином позорју.

* У последње четири сезоне појавили сте се само на свечаној прослави 125 – годишњице Народног позоришта када сте говорили „*Пролог*“ из *Посмртне славе кнеза Михаила Ђорђа Малетића*. С обзиром на то да сте се ипак, на неки начин, помало удаљили из позоришта, волео бих да нам кажете како данас живите. Познато је да сте се дуго година бавили сликарством, да сте били планинар. Пре четврт века рекли сте да се непрестано враћате Достојевском, да радо читате књиге о ратној стратегији и тактици великих војсковођа. Шта читате данас? Ваши најбољи другови више нису живи. Са ким се данас дружите?

– За ове четири, заправо пуне три године, играо сам мање него што је био мој обичај. Међутим, као што рекох, није све зависило од мене. Један по један глумац је одлазио, неки су враћали улоге, други су одлазили у друга позоришта, тако да сам изненада остао без представа у којима сам до тада играо. У таквој ситуацији ја сам за себе пронашао неке друге ствари – сликарство, којим сам почео да се бавим негде седамдесетих година. Увек сам говорио да ако је и Гоген почео доцкан да се бави сликарством – у педесет првој години, могу и ја да почнем да сликам у педесет првој – другој, а да не будем Гоген. Као сликар-аматер имао сам неколико изложби, у Земуну, Нишу, Београду, са својим колегама глумцима-сликарима. Сликање ми омогућава да се на миру повучем у себе и осећам као да тада, сликајући, разговарам с боговима, а пошто волим да шетам, да одлазим у планине, посебно на своју омиљену планину Златибор, увек са собом понесем и сликарски прибор да бих могао да радим. Није ни чудо онда што посебно волим пејзаже, по угледу на француске импресионисте, на Сезана, Монеа, Манеа и др. Што се читања тиче, оно сам увек сматрао једном од својих основних страсти. Тренутно читам *Хадријанове мемоаре* Маргрет Јурсенар. Војном литературом сам почео да се бавим припремајући се за улогу Касија у *Јулију Цезару*. Ништа нје било логичније него да се после тога прихватим Манфредовог *Најолеона*, па *Александра Великог*. Једно је повлачило друго.

* У основи нашег досадашњег разговора била је неизбежна тема – позориште, али Ви сте, осим позоришта, били веома активни и на филму и телевизији. Можда је ово тренутак да се сетите Ваших значајних остварења и у овим медијима.

– Снимимо сам четрдесетак филмова, али сада није време за набрајање свих тих улога, мада бих неколико ипак навео: Јанко Јанковић у филму *Поштраја*, а у режији Жоржа Скригина, Ве-

ковић у *Песми* Оскара Давича и режији Радоша Новаковића, у *Песми са Кумбаре* играо сам Васу Чарапића, такође у режији Радоша Новаковића, а Драгишу Васића у *Ужичкој републици* у режији Жике Митровића. Ево, махом набројох све историјске личности. На телевизији сам одиграо безброј улога, и ту скоро да и немам евиденцију. Од улога у ТВ-серијама издвојио бих ролу инспектора Витаса, у колажу *Шест свечаних јојивница* у режији Саве Мрмака, и Крсту Мишића, шефа специјалне полиције у окупираном Београду у серији *Оштрисани*, а у режији Але Ђорђевића, затим улогу генерала Душана Симовића у *Слому* Свете Лукића, у режији Саве Мрмака.

* Наравно, свестан сам да је моје последње и изгледа неизбежно питање из фондуса „општих места“, али не могу да га избегнем. Када бисте поново могли да изаберете животни позив, да ли бисте били глумац?

– Сада када је прошло све ово време, када су дошле старачке године, чини ми се да бих се поново бавио истим овим послом. Био бих опет глумац. Исувише волим позориште, оно ми је у венама, у крви. Сувише је позоришта у мени, али ни без сликања не бих могао. Та два посла поново бих желео да радим.

* Господине Пантелићу, било ми је посебно задовољство што разговор водимо у години када се навршило педесет година Вашег уметничког рада у позоришту – и што смо га водили у просторијама Музеја позоришне уметности Србије. Желео бих да га завршимо Вашим речима.

НАПОМЕНЕ

¹ Разговор с Васом Пантелићем, прваком Дрме Народного позоришта у Београду, водио је Петар Марјановић, 16. фебруара 1994. године у Музеју позоришне уметности Србије.

– Захваљујем се на овом разговору. Било ми је веома пријатно ово заједничко евоцирање успомена. Можда је зато сада моменат и да кажем, да би остало забележено, да сам током дуге уметничке каријере, добио више награда и признања: Златну плакету и Повељу Народног позоришта – 1982; Награду новосадског листа „Дневник“ за најбољу мушку улогу на Стеријином позорју 1980 – за улогу адвоката Новаковића у представи *Госпођа Олиа* М. Бојића, у режији Виде Огњеновић; Орден рада са златним венцем – 1973; Седмојулску награду – 1980, и друге. Навиру сећања на поједине тренутке моје педесетогодишње каријере, коју сам у потпуности посветио Народном позоришту. Сећам се прославе 80 година ове позоришне куће, одржане 12. новембра 1949. године. Том приликом сам играо у Јакшићевом *Сћаноју Главицу* улогу Ујака. Сећам се и прославе 100-годишњице, опет новембра, али 1969. године. Ту сам играо у представи *Theatralia Singidunum* и у Глишићевој *Подвали*. Учествовао сам и на прослави 120 година Народног позоришта, играјући у Есхиловој *Орестидији*, и, на крају, ево сада, прошлог новембра за 125-годишњицу, не само што сам по четврти пут учествовао у обележавању значајног јубилеја Народног позоришта, већ сам на тај начин, на тој свечаној академији где сам говорио *Пролеће* Ђорђа Малетића из *Посмртне славе кнеза Михаила*, обележио и свој лични јубилеј – 50 година уметничког рада.

² „Београдски спортски клуб“.



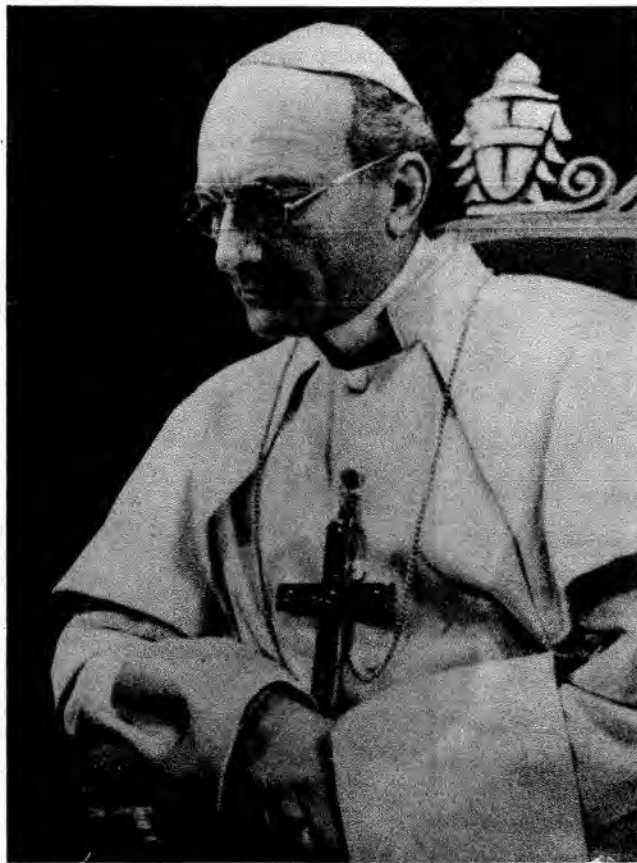
„Одједном смо схватили да је то изузетно савремен драмски текст који може да буде постављен на добар сценски начин“ – Оливера Марковић (госпођа Олга) и Васа Пантелић (адвокат Новаковић) у *Госпођи Олији* Милутина Бојића. Народно позориште, режија Виде Огњеновић



„Заинтересовао ме је Теслин приватни живот“ – Васа Пантелић као Никола Тесла у истоименој драми М. Црњанског. Народно позориште, режија Б. Борзан.



„Било је дивно радити са Миром Ступицом“ – Мира Ступица (Ана) и В. Пантелић (Карењин) у Толстојевој *Ани Карењиној*. Народно позориште, режија Миленко Маричић



„И ова улога ме је одвела у озбиљна изучавања историје“ – В. Пантелић у улози папе Пија XII у Хохутовом *Намеснику*. Народно Позориште, режија Б. Григоровић



Београдска Опера на европској оперској сцени од 1954. до 1969. године

Изузетно значајно раздобље у раду, развоју и међународној афирмацији оперског ансамбла београдске Оперe, његов „златни период“, почео је 1954. године веома успешним концертним извођењима капиталног оперског дела *Борис Годунов* Модеста Мусоргског у Базелу, Цириху и Женеви (у оквиру концертног циклуса *Клубхаус*), а завршио се 1969. године изванредним представама *Мазеје* Петра Иљича Чајковског у западном Берлину, дајући троструки допринос музичко-сценском стваралаштву у свету:

рејерџорски – изузетним извођењима најпознатијих руских опера 19. века (*Борис Годунов*, *Хованшчина*, *Кнез Игор*, *Евђеније Оњџин* и *Пикова дама*), као и афирмацијом мање познатих, ретко извођених или заборављених оперских дела (*Залуљен у џири наранџе*, *Коцкар*, *Мазеја*, *Иван Грозни* или *Псковчанка*, *Каћа Кабанова*, *Конзул* и *Дон Кихот*) и опера југословенских композитора (*Еро с оној свијетја*, *Горски вијенац* и *Коцијана*);

извођачки – продубљивањем рада на садржајној суштини извођених дела и на њиховој стилизацији у режији (Младен Сабљић и др Фридрих Шрам) и у сценографији (Миомир Денић) и

музички – високим квалитетом заједничког музицирања, нарочито моћног хора и појединих солиста (Мирослав Чангаловић, Меланија Бугариновић, Валерија Хејбалова, Радмила Бакочевић, Жарко Цвејић, Душан Поповић и др.), који је остварен тадашњим зналачким радом диригентата Крешимира Барановића, Оскара Данона и Душана Миладиновића.

Светска штампа је у то време са великим интересовањем пратила свих 36 гостовања београдске Оперe на сценама најпознатијих европских оперских театара (Париз, Милано, Рим, Беч, Мадрид, Берлин и др.) и најзначајнијих музичких фестивала (Вишбаден, Лозана, Фиренца, Единбург, Атина и др.), објављујући о њима неколико стотина, а можда чак и неколико хиљада критика и осврта најугледнијих немачких, француских, италијанских, енглеских, швајцарских, шпанских, грчких, данских и норвешких музичких критичара, у којима су они истицали целовитост њених оперских представа, уиграност и лепоту скупног наступања, изванредне солистичке креације, звучну надмоћност и хомогеност хора и професионално свирање оркестра, а које, нажалост, нису сачуване у архиву Народног позоришта у Београду, нити се могу наћи у САНУ или у Народној библиотеци и Позоришном музеју Србије.

Надам се да ће драгоцене сведочења великана наше оперске уметности Радмиле Бакочевић и Мирослава Чангаловића, маестра Душана Миладиновића и инжењера Душана Шевића о стваралачким подвизима и уметничким тријумфима оперског ансамбла београдске Оперe у његовом „златном периоду“, бар, донекле, сачувати од заборава тај, чини ми се, непоновљиви продор наше музичко-сценске уметности у сам европски извођачки врх између 1954. и 1969. године.

Допринос развоју оперске уметности у Европи

Разговор с маестром Душаном Миладиновићем, диригентом београдске Оперe, о значају продора овог нашег оперског театра на европску сцену између 1954. и 1969. године, о томе на какав су пријем наизлазиле његове врхунске оперске представе „код куће“ и у иностранству, као и о разлозима због којих је морало да дође до прекида веома интензивне и изузетно успешне сарадње београдске Оперe са западном Европом, а самим тим и до завршетка њеног „златног периода“.

Маестро Миладиновић, иако сије између 1954. и 1969. године били још увек млад диригент београдске Оперe, ујамћени сије као стваралац који је и тада многа дојрицео њеним усјесима на европској сцени. – Можете ли нам рећи, како је у то време оперски ансамбл београдске Оперe освајао и освојио Европу?

Педесетих година наши западни суседи, желећи да обогате тадашњи искључиво италијански, француски и немачки стандардни оперски репертоар својих музичких фестивала, почели су да показују знатно интересовање за оперска дела словенских композитора и да трагају за њиховим аутентичним и репрезентативним извођачима. С обзиром да су у то време Совјетски Савез и све остале земље Источног блока биле потпуно затворене за Запад, да се Југославија баш тада према њему политички отварала и да је београдска Опера већ имала веома добар оперски ансамбл, директор Оскар Данон је сасвим исправно проценио да је дошао час за наш излазак и на европску оперску сцену, који је веома успешно остварен 1954. године сјајним концертним извођењима опере *Борис Годунов* Модеста Мусоргског у Базелу, Цириху и Женеви.

Када смо видели са каквим су нас одушевењем примили швајцарска публика и њени музички критичари, било нам је јасно да ћемо најлакше и најбрже продрети у Европу квалитетним му-

зичко-сценским извођењима најзначајнијих дела познатих руских оперских композитора XIX века. Вративши се у Београд, одлучили смо да са нашим најбољим уметничким снагама одмах направимо нову поставку *Кнеза Игор* Александра Боролина и премијеру *Хованџине* Модеста Мусоргског. Диригенти Оскар Данон и Крешимир Барановић остварили су очекивана одлична музичка тумачења ових опера, др. Бранко Гавела њихову надахнуту режију, а Сташа Беложански и Миомир Денић веома функционалан декор, тако да смо са овим представама и са *Борисом Годуновим*, као „нашим коњима за победу“, одмах могли да кренемо у освајање Висбадена (1955. и 1956.), Париза (1956.) и познатих италијанских музичких центара.

Чим је београдска Опера са њима постигла почетне успехе у Европи и убрзо стекла углед оперског извођачког ансамбла од значаја, она је одмах преузела на себе мисларску улогу да на својим иностраним гостовањима приказује већ заборављене опере, какав је био случај са *Дон Кихотом* Жила Маснеа, или ретко извођена савремена оперска дела, попут *Каће Кабанове* Леоша Јаначека и *Залуљен у њири наранце* и *Коцкара* Сергеја Прокофјева. Музичко-сценској припреми ових опера приступали смо са посебном пажњом, дајући им велики значај и покушавајући да их сагледамо и остваримо на нов начин и савременим извођачким стилем. Зато је и могло да се догоди да ми „са брдовитог Балкана“ на „београдски начин“, како је тада писао музички критичар Clarendon у париском листу »Le Figaro«, тако убедљиво одржимо лекцију Французима о њиховом *Дон Кихоту* (1957.) и *Фаусиу* (1959.) на Међународном фестивалу нација – Театар нација у Паризу (што довољно говори о нашој тадашњој уметничкој снази и о нашем огромном самопоуздању) и да ове наше сјајне представе буду права сензација за пресићену париску публику и строге музичке критичаре, као што су у то време и остала врхунска музичко-сценска остварења београдске Опере била сензација свуда у свету где смо са њима гостовали.

Кад смо успели и са овим репертоаром да освојимо Европу, почели смо шездесетих година да на њеним музичким фестивалима презентирамо и дела наших оперских композитора. Сматрали смо својом дужношћу и обавезом да Запад упознамо, на пример, са *Коцкином* Петра Коњовића, *Горским вијенцем* Николе Херцигоње или *Симонидом* Станојла Рајичића, као што смо то већ до тада учинили са балетима *Охридска легенда* Стевана Христића и *Лицијарско срце* и *Кинеска њирица* Крешимира Барановића, знајући да то уместо нас нико други неће да уради. На тај начин и у то време београдска Опера је, дакле, у иностранству била веома значајан пропагатор и афирматор наше оперске баштине, па и наше музичке културе у целини.

Међутим, ми нисмо освајали и освојили Европу само нашим тријумфалним гостовањима између 1954. и 1969. године, већ смо то учинили и веома успешним снимањем на грамофонске плоче седам комплетних руских класичних опера (*Борис Годунов* и *Хованџина* Модеста Мусоргског, *Сњегурочка* Николаја Римског-Корсакова, *Пикова дама* и *Евџеније Оњџин* Петра Иљича Чајковског, *Кнез Игор* Александра Боролина и *Иван Сусањин* Михаила Глинке) за светски познату дискографску компанију DECCA. Наиме, 1955. и 1956. године у Београду, у Дому културе

„Браћа Стаменковић“, на DECCA-ној електронској техници донетој из Лондона наши солисти и оркестар снимили су све ове опере, наш хор није снимео једино *Ивана Сусањина*, што је уместо њега учинио хор *Дома Армије* из Београда, Крешимир Барановић је дириговао извођењима прве четири опере, а Оскар Данон осталим. С обзиром на то да се певало на руском језику и да су услови за снимање били изузетно тешки, цео „посао“ је, ипак, одлично обављен, што потврђује и *Grand Prix* додељен нашој и DECC-ној *Хованџини* 1956. године у Паризу као најбоље снимљеној грамофонској плочи једне опере у току 1955. године.

Иначе, овај *Grand Prix* знатно је допринео да се повећа интересовање париских љубитеља опере и музичких стручњака за награђену плочу, као и за наше музичко-сценско извођење *Хованџине* на првом гостовању београдске Опере у Паризу маја месеца „Thââtre des Champs-Élysées“ није могао да прими све оне који су желели да чују и да виде ово капитално дело Модеста Мусоргског, тако да је нашу другу представу *Хованџине* директно преносио Радио-Париз.

У том смислу, плоче руских опера које смо снимили за DECCU, као и плоче опера *Живои* за цара (*Иван Сусањин*) Михаила Глинке, у чијем су снимању у Паризу 1957. године за француску дискографску компанију „Пате Маркони“ учествовали наш хор и Меланија Бугариновић (Вања) и *Раји* и *мир* Сергеја Прокофјева, коју је америчка компанија Metro Goldwin Mauger снимила у Бечу 1958. године са нашим солистима и са хором и оркестром Државне Опере у Бечу, биле су београдској Опери добра реклама на њеним бројним наступима у иностранству, а нашем одличном оперском ансамблу драгоцен савезник у остваривању његове брзе и потпуне афирмације на европској оперској сцени између 1954. и 1969. године.

– *Какав је био репертоар београдске Опере у њеном „златном периоду“, како је њиријеман и на какав је њиријем наилазио у нашој сцени и у Европи?*

Може се рећи да је београдска Опера у њеном „златном периоду“, разуме се кад год је то било могуће, настојала да изађе у сусрет жељама организатора њених тадашњих иностраних турнеја и да свој репертоар прилагоди потребама европских музичких фестивала. Захваљујући таквој репертоарској политици, ми смо на појединим нашим веома успешним гостовањима премијерно приказали и неколико значајних опера 19. и 20. века. Тако су, на пример, наша извођења *Каће Кабанове* Леоша Јаначека у Фиренци 1957. и *Залуљен у њири наранце* и *Коцкара* Сергеја Прокофјева у Единбургу 1962. године биле премијере ових оперских дела за целу Италију, односно за целу Велику Британију, као и наше представе *Пикове даме* Петра Иљича Чајковског 1967. године за славни »Teatro la Fenice« у Венецији. У Висбадену 1962. године први смо изван Совјетског Савеза тумачили *Бориса Годунова* у инструментацији Дмитрија Шостаковича, а исте године у Единбургу остварили смо *свјетску њиријеру Хованџине*, такође у његовој инструментацији. Али, и то треба рећи, већ после првих успеха београдске Опере на европској сцени, ми смо били у ситуацији да нашим предлозима и сугестијама активно учествујемо у одређивању представа за наша иностранства

гостовања, што само по себи говори колико смо у то време били цењени и уважавани. Јер, како бисмо, иначе, могли да изведемо сценски ораторијум *Горски вијенац* Николе Херцигоње (за Французе у то време потпуно непознато дело непознатог композитора) на Међународном фестивалу нација – Театар нација у Паризу 1959. године или како би, например, било стављено на репертоар музичких фестивала у Висбадену и у Лозани гостовање наше опере са одређеним оперским делом које у том тренутку још ни у Београду није имало своју премијеру? Уосталом да је београдска Опера у њеном „златном периоду“ била озбиљан, одговоран и равноправан саговорник у разговорима око њених учествовања на иностраним оперским сценама и да је њиховим организаторима, када је на то била принуђена, постављала и одређене уметничке услове који су морали да буду прихваћени, потврђује, поред осталог, и предисторија наших гостовања у Единбургу (1962.) и Бечу (1964.).

Наиме, пошто је 1960. године погледао неке наше балетске и оперске представе у Београду, лорд Чарлс Харвуд, генерални директор Музичког фестивала у Единбургу, позвао је у овај шкотски град само Мирослава Чапгаловића и наш хор да следеће године учествују у извођењу фестивалске представе *Бориса Годунова*. Вероватно да би директори многих оперских театара радо прихватили овакву понуду, али Оскар Данон је поставио услов: или ће наш комплетан оперски ансамбл остварити ову величанствену оперу Модеста Мусоргског или нико од нас неће учествовати на том фестивалу. Београдска Опера те године није отпутовала у Единбург, али је зато лорд Харвуд почетком сезоне 1961/62. године поново дошао у Београд, прихватио све наше услове и позвао нас да у другој половини августа 1962. прикажемо у Единбургу чак пет наших врхунских представа (*Борис Годунов* и *Хованџина* Модеста Мусоргског, *Кнез Игор* Александра Бородина и *Залубљен у њири наранџе* и *Коцкар* Сергеја Прокофјева), за чија смо тумачења добили изузетно похвалне критике и оставили комплетно веома добар утисак.

Сличних условљавања било је и око нашег гостовања у Бечу 1964. године. Међународним уговором о културној сарадњи између Аустрије и Југославије, а на захтев наших суседа, била су предвиђена наступања београдске Оперe у малом бечком позоришту „Theater an der Wien“ или у оперским театрима у Линцу и Грацу. Директор Данон није хтео да прихвати ниједан од тих предлога, сматрајући да наша престоничка Опера треба да гостује исључиво у Државној Опери у Бечу, чији је уметнички директор тада био Херберт фон Карајан. И поред честих инсистирања и наших, као и аустријских власти, ми смо остали доследни условима које смо поставили. После многих маневрисања Аустријанци су најзад попустили, тако да смо ми наше сјајне оперске представе *Хованџине*, *Коцкара* и *Дон Кихота*, као и балете *Вибрације*, *Чудесни мандарин* и *Симфонијски њиријихон*, уместо у малим и провинцијским театрима, давали у јануару 1964. у светски познатој и тек обновљеној Државној Опери у Бечу и то скоро две недеље у јеку сезоне и у ударним терминима. У аустријској штампи објављене су многе одличне критике и велика признања, мада је било и политички обојених рецензија о нашим предста-

вама у појединим листовима, који су на тај начин изражавали, уствари, свој тадашњи политички однос према Југославији.

Иначе, наша прва извођења већине оперских дела са којима смо у то време наступали у иностранству (*Хованџина*, *Каћа Кабанов*, *Дон Кихот*, *Фауст*, *Залубљен у њири наранџе*, *Евџеније Онегин* и *Коцкар*) углавном нису наилазила на разумевање и на веће интересовање код београдске публике, чија је наклоност према стандардном италијанском оперском репертоару и тада, као и данас, била лако препознатљива. Њихове премијере у Београду обично су биле 15–20 дана пред полазак нашег ансамбла на гостовање и, као и њихове репризе, давале су, нажалост, често пред полупразним гледалиштем. Тадашњи музички критичари, још увек поборници традиционализма и стереотипности у уметности, нису подржавали истраживачки рад београдске Оперe и њене иноваторске покушаје да синтезом музичких и сценских елемената оствари суштину музичког театра, због чега су нам, например, веома замерали што смо стављали на наш репертоар и таква оперска дела попут *Дон Кихота* Жила Маснеа или што смо се усудили, рецимо, да стилизујемо Гуновог *Фауста* и *Евџенију Онегина* Петра Иљича Чајковског.

Међутим, после првих наших тријумфалних извођења ових дела у Европи и у међувремену у нашој штампи повремено објављених извода из хвалоспева које су о њима писали познати немачки, француски, италијански и швајцарски музички критичари, београдска публика и наши критичари су постепено мењали свој однос према овим нашим представама. Наиме, после сваког повратка београдске Оперe из иностранства, публика је пунила Народно позориште да би видела чиме су то *Дон Кихот*, *Фауст* или *Залубљен у њири наранџе* одушевили европске музичке ауторитете, а овдашњи критичари су почели да показују више „слућа“ за наше извођачке експерименте и музичко-сценске стилизације, које су одушевљавале Европу, инспирисале је да хвали нашу смелу и атрактивну репертоарску политику и да нас, истовремено, подстиче на нова стваралачка трагања.

Маестро, рекли сите да је београдска Ојера имала одличан ојерски ансамбл између 1954. и 1969. године. – Какав је у то време био однос извођачких снага између солиста, хора и оркестра и како су то тадашњим иностраним јосијовањима београдске Ојере остваривани њиријумфи?

Већ на почетку тог „златног периода“ београдске Оперe ми смо имали веома добар оперски ансамбл, који је супериорно предводио Крешимир Барановић, искусан и изузетан диригент великог формата, који није направио светску каријеру, не зато што није могао, већ зато што то њега није интересовало. Јер, када неко у Паризу добије *Grand Prix* за снимљену плочу године, а он је, као што сам већ рекао, ту значајну награду добио 1956. за плочу *Хованџине*, као и феноменалне критике за све представе на иностраним гостовањима наше Оперe, које су под његовом палицом биле бриљантно, чак сензационално извођене, то довољно казује колика је била његова диригентска вредност. Убедљиво најбољи део тадашњег оперског ансамбла био је наш моћни хор (састављен од младих, лепих и снажних гласова, чије је певање свуда изазивало дивљење), затим солисти, па оркестар. Међутим, већ после неколико година, чим су млади солисти ста-

сали да могу заједно са „старом гардом“ да успешно носе на својим плећима и терет свих великих гостовања, солистички ансамбл је постао одлична и изузетно хомогена извођачка целина, тако да је успео да потисне хор и да избије у први план као што, иначе, и треба да буде у значајним оперским театрима. Оркестар, који је од 1954. године био у сталном уметничком успону, почетком шездесетих година је постигао прворазредни извођачки квалитет, изједначио се са хором и равноправно с њим делио место одмах иза солиста. На тај начин је нивелисање нашег оперског ансамбла било дефинитивно завршено, што је омогућило београдској Опери да постане озбиљна и стабилна оперска кућа.

С обзиром да смо у иностранству наступали са оваквим оперским ансамблом, ни ја, нити било који наш члан, ниједног тренутка и нигде нисмо страховали за коначан исход наших извођања, па ни у славној Државној Опери у Бечу јануара 1964. године. Као млад диригент можда је требало да се уплашим због чињенице што диригујем *Хованџичину* у једном од најпознатијих светских оперских театара и пред његовим уметничким директором, славним диригентом Хербертом фон Карајаном. Међутим, ја нисам имао чак ни трему, зато што сам знао да је ово изванредно дело Модеста Мусоргског већ годинама била наша »glanz« представа, у којој нисмо могли да грешимо и да подбацимо, као и због дивног осећања са којим сам на гостовањима београдске Опере увек излазио пред ансамбл, свестан да ћемо дати све од себе и постићи више него „код куће“.

Такво осећање сигурности и самопоуздања пратило нас је на свакој европској оперској сцени (изузев, можда, на самом почетку, када смо „пробијали лед“). Зато су наша извођења на Западу увек била ишчекивана са интересовањем, увек распродата и унапред проглашавана за „догађај“, било да смо приказивали велике руске класичне опере 19. века, *Дон Кихота*, *Фауст* или *Горски вијенац* Николе Херцигоње.

Међутим, и поред одличног оперског ансамбла и Данонове мудро вођене репертоарске политике, београдска Опера сигурно не би успела да оствари овако релативно брз продор у Европу и своје тријумфе, да није било огромног ентузијазма, љубави према професији, залагања и жеље за успехом код свих нас – од декоратера до првог певача и диригента. Иако су у то време та наша гостовања била изузетно напорна због тога што смо наступали свако вече, нико од солиста, чланова хора или оркестра није штеео себе. Напротив, сви су певали „пуним грлом“ и свирали „целим гудалом“. Чак су и сценски радници, иако преморени од целодневног рада на постављању декора, користили сваки слободан тренутак да из портала свим срцем навијају за извођаче. Таква једнодушност целог ансамбла и примена принципа „сви за једног, један за све“ у креирању наших представа, разуме се да су битно доприносили остваривању бројних тријумфа београдске Опере на европској оперској сцени између 1954. и 1969. године.

Ви сте први људи дириговали ансамблом београдске Опере на једној његовој европској турнеји септембра 1960. године у Варшави, када сте, изводећи „Хованџичину“ Модестиа Мусоргског у инструментацији Николаја Римског-Корсакова, веома успешно заменили Вашеј професора маестра Крешимира Барановића. – Које оперске

представе на бројним иностраним гостовањима београдске Опере у њеном „златном периоду“ сматрајте Вашим изузетно значајним остварењима и због чега?

Без много двоумљења издвојио бих моја извођења два капитална оперска дела руског класичног репертоара – *Хованџичине* Модеста Мусоргског у инструментацији Дмитрија Шостаковича у Единбургу 1962. и *Пикове даме* Петра Иљича Чајковског у Венецији 1967. године, а ево и због чега.

Познато је да Музички фестивал у Единбургу, за разлику од осталих музичких фестивала у свету, сваке године носи печат једног светски познатог композитора. Те, 1962. године, фестивал је био посвећен стваралаштву Дмитрија Шостаковича, тако да је на свим вокалним реситалима, инструменталним наступима, симфонијским концертима и оперским представама морало да буде изведено бар једно његово дело. Због тога су организатори захтевали од нас да, поред *Кнеза Игор*, *Дон Кихота*, *Залjubljen у три наранџе* и *Коцкара*, обавезно прикажемо и *Хованџичину* у Шостаковичевој редакцији и инструментацији, која до тада нигде у свету није била остварена на оперској сцени.

До нотног текста ове треће по реду верзије *Хованџичине*, коју је славни совјетски композитор, уствари, написао за њено филмско снимање у Москви, дошли смо уз много труда и снажљивости (користећи и дипломатску пошту на релацији Москва – Београд!), зато што је у то време био забрањен извоз уметничких дела из Совјетског Савеза. Музички смо је веома пажљиво радили и урадили, с обзиром да се у много чему разликовала од инструментације Николаја Римског-Корсакова, коју је до 1960. године тако надахнуто тумачио мој професор Крешимир Барановић на нашим наступима у Паризу, Висбадену, Венецији и Лозани, јер је Шостакович у фактуру самог дела (проширио је почетак и крај опере), затим у његову певану мелодијску линију и нарочито у третирање оркестра унео битне измене, на које су га упућивали накнадно пронађени оригинални записи Мусоргског. Око њене режије није било никаквих дилема нити проблема. Одмах смо се сагласили да Младен Сабљић обнови сјајну Гавелину поставку *Хованџичине* из 1955. године, што је он са успехом и учинио. Тако смо за кратко време и без икаквих материјалних улагања добили још једну музичко-сценски одлично урађену и атрактивну представу.

Наше извођење *Хованџичине* у Шостаковичевој инструментацији у Единбургу 27. VIII 1962. године била је њена *свештака премијера*, а за све присутне у »King's Theatre-у« – право музичко откровење, тако да је о нама тада писано искључиво у суперлативима, и то не само у енглеској и шкотској штампи, него и у московском часопису „Совјетска култура“:

„Совјетској публици је изостало уживање да гледа једно изванредно оперско извођење, које се не може видети ни у Москви, нити у Ленинграду. То је извођење опере *Хованџичина* Модеста Мусоргског (инструментација Дмитрија Шостаковича) у тумачењу ансамбла београдске Опере и диригента Душана Миладиновића на Музичком фестивалу у Единбургу, на коме би им могле да позавиде и наше највеће оперске куће.“ („Совјетска култура“, Москва, 1. IX 1962.)

По завршетку представе, коју је гледалиште прихватило са изузетним одушевљењем, иако већ озбиљно болестан, Дмитриј Шостакович је, ипак, уз помоћ сина Максима Шостаковича, познатог совјетског диригента, изашао на позорницу. Чврсто је стегао руку Мирославу Чангаловићу и мени и дуго, дуго се клањао заједно са свима нама, захваљујући се истовремено и публици и извођачима, док се завеса безброј пута дизала и спуштала.

Нешто касније, поново смо били заједно. Седили на свечаној вечери један поред другог за istim столом углавном смо дуго и живо разговарали о суштини уметничке интерпретације или тачније о мојој интерпретацији *Хованџичине*. Он ме је непрестано испитивао како сам успео да уђем у саму срж његове инструментације и да је изведем баш онако како је он замишљао и желео да она буде изведена, да би у њој могао да се осети дух руске музике и народног молитвеног и агресивног певања (пијанке, свађе и др.). Трудећи се све време да будем јасан и разумљив, одговарао сам му искрено, једноставно и с дужним поштовањем, да бих на крају нашег разговора изразио своје дубоко уверење да је суштина сагласја његових композиторских хтења и мојих интерпретативних достигнућа остварена пре свега захваљујући томе што сам и ја Словен, што сам имао сјајног професора Крешимира Барановића, који је своје огромно знање умео да пренесе и на мене, и што сам, уосталом, и сам ту партитуру тако осећао, да другачије нисам могао да је диригујем.

Похвале Дмитрија Шостаковича упућене те вечери нашем единбургском извођењу *Хованџичине* као и мени лично, биле су ми драгоцене потврда да сам свој „посао“ обавио на прави начин, али и путоказ и мерило како треба да и убудуће приступам припремању сваког новог оперског дела. Наше дивно пријатељство тада започето, које смо неговали са много узајамне пажње, поштовања и разумевања све до његове смрти, за мене је било и остало изузетно значајно, незаборавно и неизбрисиво све до данашњих дана.

У сезони 1966/67. године у Београду сам неколико пута дириговао *Ликову даму*, како бисмо што спремнији отишли у Венецију у јануару 1967. на двадесетодневно гостовање, када смо, поред ове опере Петра Иљича Чајковског извели још и *Бориса Годунова* у инструментацији Дмитрија Шостаковича, као и балет *Ромео и Јулија* Сергеја Прокофјева.

Пред пут у Венецију нико ми није скренуо пажњу да *Ликова дама* до тада није била музичко-сценски тумачена у овом граду, што је заиста чудо, ако се зна да је „Teatro la Fenice“ скоро две стотине година присутан у развоју оперске уметности у свету и да су на његовој сцени премијерно остварена бројна и веома значајна оперска дела. Сазнавши за овај податак тек када смо стигли у Венецију, у мене је ушао – не страх, него неки хлад на леђима, без обзира што сам се много пута и лично уверио да је ансамбл београдске Опере на свим нашим дотадашњим гостовањима увек давао максимум својих способности, знања, воље, ентузијазма, залагања, пажње, концентрације и лепоте певања и свирања. Од тог тренутка непрестано сам се питао да ли смо ми, ипак, достојни да публици у славном »Teatro la Fenice“ први тумачимо тако грандиозно оперско дело каква је *Ликова дама*, а ја – да понесем ту огромну одговорност за њено извођење. Међутим, када сам стао

за пулт и када је наш ансамбл запевао и засвирао, та дилема је нестала, тако да смо и те вечери у Венецији, као и увек на нашим иностраним турнејама, постигли огроман успех и добили заиста сјајне критике.

Ови наступи београдске Опере са *Хованџичином* и *Ликовом дамом*, који су ми остали у неизбрисивом сећању, били су још један убедљив доказ да ми нисмо излазили у Европу само да би се појавили пред фестивалском публиком, него напротив и пре свега, да би веома одговорно остваривали свој мисионарски задатак и давали музичко-историјски допринос развоју оперске уметности у свету. Због тога, *свешка њеремијера Хованџичине* у инструментацији Дмитрија Шостаковича у Единбургу 1962. и премијера *Ликове даме* у Венецији 1967. године сугурно ће остати забележене златним словима у историји Београдске Опере, а надам се и у аналима „King's Theatre“-а у Единбургу и „Teatro la Fenice“ у Венецији.

– *Маестро Миладиновић, када је и збој чеја дошло до њерекида веома инџензивне и изузетно усџешен сарадње ојерској ансамбла београдске Ојере са зајадном Евројом, а самим џим и до завршејка његовој „злајној џериода“?*

Иако је београдска Опера на свим њеним иностраним гостовањима између 1954. и 1969. године наступала као национални оперски театар и била драгоцен амбасадор југословенске музичко-сценске уметности и културе у свету, тадашње политичке и културне институције у нашој земљи нису нам давале ни одговарајућу моралну, а поготово не материјалну подршку. Због тога смо ми, углавном, били принуђени да сами уговоримо те наше турнеје и да сваки пут тражимо од њихових организатора да их финансирају у целисти, на шта су они пристајали, с обзиром да је на западноевропским музичким фестивалима београдска Опера у то време била једини аутентични и квалитетни тумач словенског оперског репертоара и веома успешан иноватор једног новог и модерног извођачког стила у њеним врхунским представама ретко извођених, мање познатих и савремених оперских дела.

Међутим, седамдесетих година, када је дошло до дизања „гвоздене завесе“ између Истока и Запада и када су источноевропске земље почеле политички да се отварају према западним суседима, а њихове оперске куће да се појављују у западноевропским музичким центрима, дотадашњи положај београдске Опере у том делу света нагло се и битно изменио, јер се одмах показало да ми тада нисмо били у стању да на европском тржишту издржимо ни њихову уметничку, а ни финансијску конкуренцију. Наиме, док је београдска Опера у то време за наша све мање атрактивна гостовања (већ је био приметан пад извођачког квалитета и све чешћи недостатак стваралачког и уметничког ентузијазма у нашим представама!) тражила све више девиза (поред остало, организатор је морао да нам плати и све неодигране представе „код куће“ док смо одсуствовали из Београда, пошто смо од градског СИЗ-а за културу добијали дотације по продатој улазници!), оперски ансамбли из Совјетског Савеза, Бугарске, Румуније и Чехословачке наступали су о трошку тих земаља (дакле за организаторе скоро бесплатно!) на западноевропској оперској сцени са искључивим циљем да прикажу своју музичку баштину и културу, као и сопствене извођачке домете. А пошто се на

Западу увек пословало по принципима тржишне економије, разумљиво је због чега је врло брзо престала његова даља интензивна и веома успешна сарадња са београдском Опером и због чега се тако нагло завршио „златни период“ нашег оперског ансамбла.

Као човек и као диригент, ја се поносим и срећан сам што сам радио у београдској Опери између 1954. и 1969. године и што сам својим скромним снагама могао да допринесем да тај наш оперски театар у то време буде то што је био и да има свој златни период. О том времену наших стваралачких подвига и уметничких тријумфа треба да говорим и да пишу и остале моје колеге – његови ствараоци, учесници и сведоци. Јер, оно је толико значајно и вредно да не знам да ли ће и када оперски ансамбл београдске Опере бити поново у прилици да има још један такав свој „златни период“, извођачки тако надахнут и, чини ми се, непоновљив по оствареним уметничким резултатима, због чега и морамо, разуме се у границама наших моћи, да га сачувамо од заборављавања.

(Разговарано 19. VII 1991. и 25. VIII 1993. године у Београду)

МИЛАДИНОВИЋ, Душан – диригент, рођен је 20. II 1924. у Суботици. На Музичкој академији у Београду дипломирао је соло-певање (1948., проф. Ј. Стамаговић-Николић) и дириговање (1953., проф. К. Барановић). Од 1949. је диригент београдске Опере. Захваљујући изванредној музичкој меморији, лако и сигурном диригентском гесту и поузданом осећању за извођачки стил, испољио је врхунско умеће у остваривању опсежног оперског и балетског репертоара (*Борис Годунов* и *Хованиччина*, М. Мусоргски; *Ликовна дама*, П. И. Чајковски; *Кнез Игор*, А. Бородин; *Мој судбине*, *Набуко*, *Фалстаф*, Ђ. Верди; *Бојми* и *Мадам Батерфлај*, Ђ. Пучини; *Самсон и Далила*, К. Сен-Санс; *Кармен*, Ж. Бизе; *Дворац Плавобрадо*, Б. Барток; *Алберт Херин*, Б. Бритн; *Кнез од Зейне*, П. Коњовић; *Покондирена шивка*, М. Логар; *Охридска легенда*, С. Христић; *Лабудово језеро*, П. И. Чајковски; *Жизела*, А. Адам; *Чудесни мандарин*, Б. Барток; *Ана Каренина*, Р. К. Шчедрин и др.). Гостовао је самостално или са ансамблом београдске Опере на свим југословенским и на многим иностраним оперским сценама (Париз, Рим, Беч, Единбург, Берлин, Висбаден, Атина, Венеција, Палермо, Мадрид, Каиро, Варшава, Лозана, Будимпешта, Букурешт и др.), а истицао се и као симфонијски и хорски диригент. Водио је Оперски студио на Музичкој академији у Београду од 1956. до 1962., основао је и стално сарађивао са каирском Филхармонијом и Опером од 1961. до 1964., био диригент Филхармоније и Опере у Новом Саду од 1964. до 1968., као и хора Београдски мадригалисти од 1966. Успешно се бави композицијом. За значајна уметничка остварења добио је више признања и награда.

Уметност „златног периода“ београдске Опере

Разговор с маестром Мирославом Чангаловићем, прваком београдске Опере, о његовој оперској и концертној каријери, о најбитнијим естетским, етичким, уметничким и техничким прин-

ципима који су сачињавали кодекс и суштину његовог стваралачког рада, о његовим најзначајнијим улогама и о људима који су му помагали да стаса у оперског уметника најплеменитијег кова, а београдској Опери да стигне до европских музичко-сценских извођачких врхунаца.

Маестро Чангаловић, били сте ојерски уметник изузетној музичко-сценској шалености и моућносној, невероватне радне енергије, системајичносној и самојрејора. – Колико је трајала Ваца њосвећености ојерској сцени и концертном јодијуму и шта сте за то време остварили?

У позоришту, на концертном подијуму и у великим амфитеатрима, пред публиком у својој земљи и на свим континентима, изузев Аустралије, певао сам 46 година. Почео сам као аматер 1944., убрзо после указа Министарства просвете бр. 28189 од 30. XII 1946, када сам постављен у београдској Опери за волонтера без права на новчану накнаду, тумачио сам неколико малих улога, а затим бројне протагонистичке роле, које су сачињавале дуги низ година основ репертоара наше Опере, да бих свој уметнички век завршио солистичким концертном у Херцег-Новом лета 1989. године.

За три деценије верног служења оперској публици остварио сам на сцени београдске Опере 74 улоге и још 18 на југословенским, европским и ваневропским позорницама, а укупно сам одживео, патио, страдао, лудовао, радовао се и умирао 92 сценска живота у 78 наших и светских оперских театара. „Лирски трагичар“ је био најчешћи наслов који се везивао за моје име, иако сам успешно остваривао и комични фах. Сарађивао сам веома добро и равноправно, као *мислети тумач*, са 26 илустрацијских диригентата и 43 наша, од којих су 23 били из Београда, и са 16 редитеља, од тога 10 из иностранства.

Као концертни уметник наступио сам у 112 концертних дворана у свету и имао преко 3000, углавном, бесплатних концерата у 270 дворана и простора у 120 наших градова и села, најчешће у Србији. Мој концертни програм садржавао је репертоар од 520 дела, од којих су око 300 биле композиције домаћих стваралаца, многе од њих писане за мене и мени посвећене. Поједине соло-песме биле су драгоцене експериментална лабораторија, у којој сам могао да откривам тајне великих драматских доживљавања.

Овом мом кратком животопису припадају и године моје пуне музичке-сценске зрелости и снаге између 1954. и 1969., које су биле и „златне године“ београдске Опере, тог оперског театра коме сам као уметник остао веран до краја своје каријере.

– Који су најбитнији естетски, етички, уметнички и технички принципи током целе Ваце уметничке каријере сачињавали кодекс и суштину Вацей стваралачкој рада?

С обзиром да је певање психо-физички чин у коме учествује читаво наше тело, а не само гласнице, на време сам открио значај систематског, упорног и свакодневног вокално-сценског рада и телесног вежбања у овладавању свим механизмима које употребљавамо за производњу гласа, као и важност успостављања послужног синхронитета тела и духа под сталном самоконтролом, да извођаштво не би ишло на уштрб улоге коју тумачимо. Физичку припрему и оспособљавање тела да издржи сваки сценски задатак, без обзира на објективне потешкоће и неприродност ње-

говог положаја, остваривао сам кроз дуге шетње (никада нисам пушио!), када сам и за време одмора и у ходу примењивао стално дисање у наизменичном различитом ритму, понекад и са његовом врло наглом променом, као и извођењем одређених вежби из примењене гимнастике и јоге. Психичку спремност за наступ на сцени или на концертном подијуму постигао сам радом на стицању концентрације и технике опуштања и усмеравања енергије (да бих у датом тренутку могао да дам жељени максимум), затим остваривањем надамне мирног даха за емисију певаног тона, као и сталним контролисањем уметничког темпрамента и стваралачког заноса, који су необично важни елементи у сценском стварању, али којима се, нажалост, често не придаје довољно пажње, нарочито у раду са младим певачима. Наиме, с обзиром да је, например, уметнички темперамент управо та унутрашња ватра и покретачка снага помоћу које се наше музичко-сценско знање претвара у фразу, у доживљај, у сценску визију онога што тражимо и баш због тога што он никоме није дат за цео живот, нити за све прилике, сваки певач који га има, треба и мора да га развија, продубљује и подвргава строгој контроли сопствене свести, да би могао да уђе у свет уметничког стваралаштва као истински уметник-стваралац. У противном, без обзира што је овладао својим вокалним инструментом и савладао технику певања, систем знања и учења, као и стил дела које изводи и лепоту музичке фразе, на сцени или на концертном подијуму биће, ипак, само пуки репродуктивац.

Да бих што успешније могао да урадим своје улоге, настојао сам да непрестано обогаћујем своје знање, личну културу и животну искуство, тражећи и налазећи инспирацију и помоћ у другим уметностима (филм, књижевност, сликарство итд.). Рецимо, ја гледам филмове од 1930. године и сматрам себе великим филмофилом. У мом доживљавању остварења великана филма (Чарли Чаплин, Хари Бор, Емил Јанингс, Паул Муни, Спенсер Траси, Лоренс Оливије, Бет Девис, Кетрин Хепберн, код Руса-Черкасов, Симонов, Смоктуновски и многи други) остајали су у мени њихови делићи, оне сићушне мозаичке честице, које сам ја касније покушавао да уградим у своје роле, тамо где им је место. Велику инспирацију и помоћ имао сам и у литератури, нарочито у класичној, поготову код Достојевског. Пошто сам на сцени стално тумачио „изврнуте“ ликове, кључ за дешифровање стања њихове психе и духа налазио сам у области психологије, психоанализе и психијатрије. За мене је исто тако било важно да стално развијам и своју мнемотехнику, тј. своју моћ уочавања и памћења детаља у животу и на људима (лице, израз, реакција). Упознавање са портретима и општим садржајима у шпанском, руском, француском, холандском и немачком сликарству омогућило ми је да откријем права костимографска и сценографска решења за моје улоге. Проучавањем пантомиме, балета и сценског покрета успео сам да усавршим своју игру и кретање на сцени, које је по правилу увек на неки начин стилизовано. До одређених решења долазио сам и после истраживања биографија великих мајстора сценске уметности, историје театра итд.

Такође сам се трудио да у току рада на свакој својој улози и на свакој представи испољим музичко-сценску маштовитост, отвореност за добронамерну критику, као и да створим резервне

варијанте и решења у случају непријатног изненађења на сцени, када мора да се реагује максимално брзо и ефикасно. Баш због тога, свака моја рола је имала детаљно разрађену и врло еластичну, условно названу „извођачку драматургију“, која је била у склопу драматургије дела и драматургије диригента и редитеља, али увек предложна променама, као и наш сценски живот од неколико сати. На пример, када нисам био здрав, дакле када нисам могао да се вокално изразим на најбољи начин, онда сам укључивао и оне резервне генераторе, који су ми помагали да сценским изразом и великим драматским доживљајем и градацијама компензујем оно што нисам био у стању да остварим гласом. Разуме се, да сам све то морао да радим под најстрожом ауто-контролом, да не би дошло до „преглумљивања“.

Целог свог уметничког века долазио сам у позориште сат и по пре дизања завесе, зато што сам имао свој церемонијал тихог упевавања, свлачења, облачења и шминкања, који ме је, као и столица са наслоном у мојој гардероби, увек смиривао (ја никада нисам признавао никаква посебна узбуђења пре наступа, већ само она на сцени!), појачавао моју концентрацију и помагао ми да се усредсредим на остваривање уметничких задатака у представи. А с обзиром да је свака представа београдске Опере била резултат колективног рада, увек сам се залагао за равноправну сарадњу свих сарадника на њеном стварању – од диригента, редитеља, појединаца и ансамбла до мајстора шминке, електрике, декоратера, гардеробера и инспицијента, трудећи се да са свима њима одржавам односе присног другарства и поштовања. Ако тајне стваралаштва има, онда је она, по моме осећању, у свему овоме што наведох!

По мишљењу најпознатијих европских музичких критичара и театаролога, који су писали о предсјавама београдске Опере на њеним иностранним јосијовањима од 1954. до 1969. године, Ваце креације Бориса Годунова („Борис Годунов“, М. Мусорски), Досифеја („Хованџина“, М. Мусорски), Галицкој и Кончака („Кнез Игор“, А. Бородин), као и Дон Кихота („Дон Кихот“, Ж. Масне) и Мефиста („Фауст“, Ш. Гуно), досезале су сам врх певачко-глумачке уметности. – Како сине ове улоге припремали, а како их зајим, годинама остваривали?

Певање није само позив за изабране, већ и за оне који ће му се предавати без остатка и бити спремни да сами крче трновити пут којим су пошли, да сами у свакодневној пракси проверавају оно што треба да изводе, да то што изводе буде надахнуто и обојено њиховом бојом, њиховом снагом, њиховом маштом да то буде *њихово*. У томе је, уствари, сва тајна и суштина уметничке интерпретације, која представља финале целокупног, дуготрајног припремног вокалног и сценског рада ослобођеног стега коначних истина, правила и шаблона и коју уметник-стваралац мора да брани и да одбрани пред слушаоцима свим расположивим средствима – пре свега својим гласом, његовим огромном динамичким распоном, сталним унутрашњим набојем и самоосећањем.

Припремању Бориса Годунова, Досифеја, Галицког, Кончака, Дон Кихота и Мефиста, као, уосталом, и свих других мојих улога, прилазио сам крајње савесно и студиозно, али и радознано и с радошћу, јер је свака од њих била за мене нов

изазов, ново откриће и ново богатство. Увек покушавајући да откријем њихову суштину скривену иза нота, ја сам истовремено настојао и да пронађем сопствени начин исказивања сазнања до којих сам током свих ових трагања успео да дођем. Да бих, на пример, добио јасне одговоре на питања кога ја то тумачим, које су специфичности његовог карактера одакле и зашто долазим на сцену, шта на њој радим и, нарочито, како треба да се односим према протагонистима, трудио сам се да свестрано упознам композитора, његово време, партитуру и историјско доба радње опере. Међутим, пошто ни у партитури није све исписано, морао сам, студирајући је, да стварам другу партитуру, исписану мојим ознакама, али, разуме се, у оквиру задатка који је поставио композитор. У тој мојој партитури трагао сам за сопственим изразом и исказом, тако да је та партитура, за разлику од оне музичке, била стално под мојом контролом и провером, у једном процесу непрестаног обнављања и трагања, дефинитивно написана и завршена тек после мог последњег наступа у тој роли.

Ја сам од најранијих почетака показивао афинитет према делима руских композитора зато што су давала оно обиле музичког материјала и садржаја на којима сам могао да градим својеврсну и своју интерпретацију. Разуме се, да бих овладао музичким језиком руских мајстора, морао сам овладати и говорним руским језиком. Ја сам га стално учио и неговао, чак сам научио на њему и да мислим, с обзиром да је за добру интерпретацију и за добро разумевање духа једног дела неопходно да уметник зна да мисли на језику којим је то дело написано.

Бориса Годунова сам почео да припремам тек пошто сам претходно отпевао скоро све басовске партије у истоименој величанственој опери Модеста Мусоргског (Пимена, Варлама, Бојарина ближњег, Пристава и Никитича), а тумачио сам га у све три постојеће верзије: у оригиналној редакцији Павела Лама, најтешће у инструментацији Николаја Римског-Корсакова, као и у оркестрацији Дмитрија Шостаковича. Оживео сам сложени борисовски живот и смрт 380 пута на позорницама 9 наших и 48 светских театара, а концертно, нарочито сцену смрти, извео сам још 500 пута, најчешће уз дивну подршку Душана Трбојевића, пријатеља и сарадника, чији је клавир увек звучао као велики оркестар и инспирисао ме за незаборавне тренутке сценског умирања на празној концертној позорници, без костима и декора. Музичко-сценску основу мом Борису Годунову утемељио је за читаву будућност мога целокупног музичког трајања велики, умни маестро, драгоцен педагог и зналац музичког заната, предивни човек и пријатељ Крешимир Барановић. Он, мој духовни отац од првих мојих корака до зрелости, кроз дуге разговоре, свестрану музичко-естетску анализу и специфичне корелативне сигурно ме је водио ка одговорима на бројна питања у вези са овом улогом и самном као њеним тумачем. Истовремено, он ме је осмелио да у њеној реализацији кренем тешким, често неизвесним, сопственим путем, који је подразумевао, поред осталог и моје оспособљавање да схватим и дешифријем домете великих претходника-интерпретатора цара Бориса (Фјодора Шалапина, Николе Цвејића и др.), као и да, не копирајући их, у свом тумачењу овог лика ослободим суштину музике и сцене од наноса дугогодишње традиције. После свестраних припрема успео сам

да дам лични печат својој креацији Бориса Годунова, коју сам на свакој представи покушавао да обогатим новим детаљима и решењима до којих сам у међувремену долазио истражујући до тада неистражене просторе поремећене психе овог несрећног човека, чији сам трагичан неспоразум с временом у коме је живео, његову варљиву славу и силу власти, уништавајућу грижу савести, лудило и смрт сценски доживљавао и оживљавао по цену великих напора, често губећи на представи и до 3. кг. од своје тежине.

Иначе, ову улогу сам проучавао, стварао и проверавао сваку њену ноту све до последње своје представе и годинама затим до последњег свог концерта. После сваког наступа у Београду, Загребу, Паризу, Москви, Висбадену, Венецији, Лозани, Каиру и у другим нашим и светским музичким центрима следила је, по правилу, бесана ноћ преиспитивања, у којој сам, ако у филмској монтажи, поново прегледао сваки кадар, тј. сваки Борисов такт. Трагајући за учињеним грешкама и њиховим узроцима, налазио сам боља решења, која сам, нестрпљиво ишчекујући, проверавао на следећим представама. Међутим, ни после 30 година нисам успео да у потпуности одгонетнем и да изразим сву музичко-сценску сложеност и слојевитост улоге Бориса Годунова, иако ми се понекад, па и дуго пошто сам је последњи пут отпевао, чинило да сам сасвим близу да то остварим и мада сам управо за њено тумачење на међународном фестивалу нација – Театар нација у Паризу 1961. године добио значајно признање – I награду Међународног жирија критике (*Le prix du cercle international de la critique*), уз образложење да је мој Борис Годунов била најбоље остварена оперска улога те године у Паризу.

Досифеј, кога сам у *Хованцичини* Модеста Мусоргског такође певао у три већ помепуте верзије (Павсла Лама, Николаја Римског-Корсакова и Дмитрија Шостаковича), био је и мој највећи и најсложенији певачко-глумачки задатак баш због тога што је требало да изразим његову трагично сложу личност учесника бурних руских преображаја у време Петра Великог, човека велике моралне снаге, надахнутог љубављу и разумевањем за муке, заблуде и кризе руског народа, који је искрено и до краја веровао у снагу сопственог примера свога живота, свесне жртве и смрти. И овде је маестро Барановић ударио основне темеље музичке драматургије, које је после њега годинама веома успешно и надахнуто надограђивао изванредни диригент Душан Миладиновић, под чијом сам руком остварио и друге своје значајне креације из репертоара београдске Опере. Велики редитељ др Бранко Гавела створио је јасни путоказ мога сценског живота у овој надамасве сложеној, одговорној и најтежој роли у мојој уметничкој каријери, а ја сам се поштено трудио да је остварим онолико добро колико су ми дозвољавале моје скромне могућности. Припремајући Досифеја, схватио сам да је за успешно креирање сваког оперског лика најважније да се разуме и доследно следи композиторова музичка мисао, дакле оно што он сам својом музиком говори. Примењујући од тада тај принцип у свом раду, мене никада нису могле да збуне различите музичке и режисијске концепције у извођењима појединих опера у којима сам гостовао на сценама наших и иностраних оперских театара, зато што сам се њима прилагођавао само онолико колико је било најнеопход-

није, остајући у суштини увек „свој на своме“, дакле веран „београдској“ студиозно урађеној и провереној концепцији тих својих представа. Сатисфакција таквим мојим настојањима било је, поред осталог, и признање великих руских оперских znalца да је моја креација Досифеја у Москви представљала врхунски домет музичког позоришта, иако ја и данас сматрам да је моје музичко-сценско трајање, ипак, било прекратко да бих у овој улози досегао жељене врхунце.

Галицкој и Кончака у Кнезу Ијору Александра Бородина певао сам пуних 30 година. Створио сам их и дограђивао са маестром Даноном. Он, доктор естетике Карловог универзитета у Прагу, имао је од почетка смелу, истински чврсту и јасну уметничку концепцију развоја београдске Опере и њеног репертоара. Знао је да за свој програм заинтересује и придобије пристиглу младу генерацију, да јој наметне до тада неуобичајен темпо рада (међусобно смо говорили, да ко са Оскаром ради, треба да понесе са собом суву храну за три дана!) и да код ње развије довољно упорности да све планирано оствари. Био сам најоданији приврженик његовог концепта рада и репертоарских опредељења. Под палицом Оскара Данона, озрачен његовим ентузијазмом, остварио сам упамћене резултате у *Фаусци*, *Дон Кихоти*, *Кнезу Ијору*, *Борису Годунову*, *Хованцичини*, *Мазеји* и *Горском Вијенцу*.

Галицког и Кончака сам певао на 12 наших и 26 иностраних сцена. То су биле улоге у којима сам могао до краја да сакријем сопствени лик, што ми је био стални сценски задатак, а и жеља. Тумачећи Галицког са великом радошћу и инспирацијом, успео сам да остварим идеалну сарадњу са нашим хором, нарочито у сценама пијанства, игре и сукоба са сестром, које су ме стално подстицале на нове глумачке нијансе и певачке вртолومیје и остале упамћене у Београду, али и на свим гостовањима београдске Опере од Висбадена, Париза и Лозане до Венеције, Единбурга, Каира, Рима, Мадрида и Берлина. У лондонском *Тајмсу* од 21. VIII 1962. године, поводом нашег извођења *Кнеза Ијора* на Единбуршком фестивалу, пиало је: „Када Мирослав Чангаловић игра ове две роле (Галицког и Кончака – В. Ј.), захваљујући његовој вокалној и драмској уметности, питање језика на коме пева постаје излишно, а повезаност музике и драме долази до пуног израза“. Ни краће критике, ни боље потврде и признања мом уметничком средству и путу којим сам ишао!

Добро осмишљена репертоарска политика београдске Опере између 1954. и 1969. године и срећна околност да смо тада имали у нашем солистичком ансамблу протагонисте изванредних певачко-глумачких способности омогућили су нам да у то време Европи веома успешно презентирамо наша извођења најпознатијих опера руских композитора 19. века, али и на „београдски“ начин остварене модерне музичко-сценске поставке мање познатих, ретко извођених или заборављених оперских дела, попут *Дон Кихота* Жила Маснеа, као и оних која су тада била на репертоару многих оперских кућа у свету, али играна у духу оперске традиције и шаблона, какав је, рецимо, био случај са *Фаусци*ом Шарла Гуноа.

Припремање и извођење опере *Дон Кихот* у Београду 1957. године био је, свакако, наш најинтересантнији репертоарски и сценски изазов. После премијере, ово већ заборављено дело поз-

натог француског оперског композитора наставило је свој успешан сценски живот на гостовањима београдске Опере у Паризу, Висбадену, Лозани, Варшави, Каиру, Торину, Единбургу, Бечу, Мадриду, Копенхагену и Берлину. Ту смо на свакој представи, по оцени стране критике, постизали чудесно, апсолутно јединство музичког вођства, режије, сценографије, костимографије и глумачког ансамбла и ту је моје тумачење насловне улоге непрестано добијало богату доградњу, поред осталог и остваривањем веома значајне функције глумца-његове сценске вертикале и стилизованог кретања по простору. Свих тих година моји одлични партнери били су Жарко Цвејић – велики Санчо и Латко Корошец, такође сјајан протагониста ове роле, са којим сам веома дуго и успешно сарађивао, тако да је наш дуо чинио представу увек свежом и новом и био пример надоградње и узајамне инспирације уметника из различитих оперских театара и културног миљеа. „Витеза тужног лика“ певао сам на 13 домаћих и 29 иностраних позоришта, између осталих и на сцени Опере у Монте Карлу (13. III 1960) на свечаној представи *Дон Кихота* поводом прославе 50 година од праизвођења ове опере у том граду, а на Светској изложби у Брислу (1960) цео централни зид француског павилјона посвећен француској култури био је покривен огромним постером мога *Дон Кихота*.

Наша извођења опере *Фаусци* Шарла Гуноа у новом и смелом музичко-сценском виђењу и тумачењу диригента Оскара Данона, редитеља др. Фридриха Шрама и сценографа Миомира Денића побудила су 1959. године велико интересовање код публике у Висбадену, Лозани и Паризу и веома живу дискусију у уметничким круговима у тим градовима. После наступа ансамбла београдске Опере са овом представом на међународном фестивалу нација – Театар нација у Паризу поводом 100 година од премијере овог познатог оперског дела добио сам за интерпретацију *Мефисто* I награду међународног жирија критике за 1959. годину (Le prix du cercle international de la critique), а због мог доприноса афирмацији опере *Дон Кихот* и *Фаусци* изван граница Француске, Французи су ме одликовали орденом *Кавалера реда уметности и ликовних уметности* (*Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres*).

– *Маестро, осим већ поменутих диригента и редитеља београдске Опере, ко Вам је још помогао да сачувате у музичко-сценској уметника најљепшеј кова?*

Оно што је у мени оставило неизбрисив траг, што ми је огромно помогло у мом музичко-сценском развоју била је моја родна уметничка, а сиромашна кућа – Народно позориште у Београду са својим духом и садржајем. Затим Зденка Зикова, велика примадона, искусни педагог и дивна, несებიчна личност, која ми је из тог свог богатог искуства без ограничења преносила све оно што је постигла и знала са велике сцене. Па Раша Плаовић, можда један од наших највећих художественика (не зовем га глумац него баш художественик, подразумевајући под тим појмом највеличанственије сценско стваралаштво), који је као редитељ и аналитичар ударио темељ том мом „раду главе“ и присуству мозга и интелигенције у припреми улоге. Јосип Кулунић, изванредан зналац режије, открио ми је све тајне сценског живљења, ослободио ме и разиграо, а Зденко Марасовић, тај генијални музичар, научио ме је свим мојим великим ролама и

учврстио их у мени. Свакако да су и моје драге колеге из Дrame и Оперe, као и стотине мојих сценских и вансценских сарадника и пријатеља, својом добронамерном критиком и драгоценим саветима одиграли значајну улогу у моме животу. Али, сматрам да је, ипак, најважнију улогу одиграла мој животни и уметнички пратилац, моја супруга Душанка, редитељ по струци, која ме је својим знањем и пожртвовањем подржавала и инспирисала, а у време мојих највећих успеха оним драгоценим али помагала ми да очувам и даље развијам немилосрдни самокритички однос према сопственом резултату.

Сигурно је да београдска Ојера без Ваших незаборавних креација не би могла тако тријумфално да оствари свој њордор у Европи. – Да ли су и колико Вашој међународној афирмацији допринела Ваца бројна инострана јосијовања са њеним ојерским ансамблом?

Улоге, које сам студиозно урадио са ансамблом београдске Оперe и проверио на њеним представама у Београду, Југославији и у свету, биле су ми трајан и сигуран путоказ за њихова тумачења на мојим индивидуланим гостовањима у нашој земљи и у иностранству, на која сам више пута био позиван управо после мојих наступања у представама наше Оперe на некој од европских сцена. Дајући свакој од тих својих креација печат београдских музичко-сценских трагања и домета, као и њен драгоцени стваралачки дух, ја сам увек био београдски њевач, члан београдске Оперe, са којом сам током целе своје уметничке каријере остваривао скоро идеално јединство.

Чиме је, њо Вацем мишљењу, београдска Ојера обојатила музички живој Европи и допринела развоју њене музичке сцене између 1954. и 1969. године?

По моме осећању београдска Опера је тих година покренула тадашњу помало учмалу европску сцену, презасићену једним језиком и једним начином уметничког изражавања, афирмишући на нов и садржајно другачији и упечатљивији начин драматску компоненту музичког тумачења оперских дела и откривајући нове вредности појединих старијих, већ заборављених опера. Захваљујући репертоару, извођачкој оригиналности и стваралачкој радости, она је била присутна у Европи дуго и значајно, врло често и као врхунска уметничка атракција. Јединство креаторског тимског рада у њој и одушевљеност и приврженост представи целог њеног ансамбла и сваког појединца истицани су свуда где смо гостовали као до тада недоживљена појава у оперском извођаштву. Несвакидашњи дух хомогености и другарства чврсто је повезивао све нити таквог нашег колективног рада и чинио да сам у београдској Опери био, заиста, њен слободан и равноправан члан. Знао сам да без добре игре хора нема сцене у *Кнезу Игору*, *Дон Кихоту* и *Хованџини*. Када сам учио и када сам стварао Бориса Годунова, Драги Петровић, тај художественник оперске сцене, био је такав Шујски, који ме је својом креацијом нагонио на физички равноправну сарадњу. Тај ме је узвисио до цара! Навешћу и мој незаборавни доживљај са Меланијом Бугариновић у *Хованџини*, што је, ваљда, јединствен случај на оперској сцени. Наиме, кад год би она почела да пева молитву Марфе, ја више нисам био само Досифеј, већ сам постајао и део публике. Сваки пут, изненађен и запањен лепотом њеног гла-

са и певања, морао сам да се контролишем, да се не бих искључио из драмске радње у представи. Ето, то је та хомогеност и то другарство!

На свим тим нашим, често и веома неударним путештвијама по Европи и свету између 1954. и 1969. године било је, разуме се, и пропуста и потешкоћа. Али, све то смо заборављали оног тренутка када су почињале представе у Висбадену, Паризу, Лозани, Венецији, Единбургу, Бечу, Риму или у Берлину. Тада је са тих сцена увек зрачио један нови стваралачки и извођачки дух, величанствени дух наше колективне игре. То је осећала публика, то су бележили критичари и то је оно што се код свих нас, креатора, тих наших тријумфа, дубоко утиснуло у наша срца



Мирослав Чангаловић у *Дон Кихоту*

и памћење о уметности „златног периода“ београдске Оперe, која је настајала и опстајала у сиромашним, скученим и нехигијенским условима Народног позориште у Београду, тражећи мало а дајући огромно, уосталом као свако истинско и право стваралаштво.

Маестро Чангаловић, да ли је вредело бити Мирослав Чангаловић?

Покушати пронаћи у себи и око себе снагу да бисте оставили свој траг у времену у коме живите или му, чак, ударили свој лични печат-један је од основних и, свакако, најзначајнијих

мотива које уметници носе у себи и који их покрећу да стварају. С обзиром на то да биолошки закони ограничавају стваралачке моћи сваког уметника, а нарочито оперског, и оволико наше музичко-сценско трајање, које је у суштини мука, зној, често и суза, а тек на тренутак неизмерна срећа, омогућило ми је да на оперској сцени и на концертном подијуму остварим онолико колике су биле моје стварне креативне снаге, о чему је много тога написано и на основу чега сам оцењен и стављен у енциклопедије, критике и написе. Међутим, и индивидуални доживљај наших представа и креација у успоменама и памћењу наше неупоредиве београдске публике, која нас је створила и због које смо живели, такође чува неизбрисив и трајан спомен на моје колеге и мене, без обзира што неумитни прах заборавља, ипак, полако прекрива трагове наше. Колико су корени тих сећања дубоки и неуништиви свакодневно се уверавам у сусретима са људима, који и сада осећају потребу да ми то покажу, понекад и са само неколико речи, попут ових, које ми је упутио један веран, веома стручан посетилац београдске Опере, а којима је, уствари, најбоље објаснио и исказао оно чему сам кроз цео свој уметнички век стремио и због чега је вредело живети: „Тридесет година сам те слушао, а никада се поновио ниси!“

(Разговарано 14. X 1993. године у Београду)

ЧАНГАЛОВИЋ, Мирослав-бас, првак београдске Опере и концертни певач, рођен је 18. II 1921. у Гламочу. Певање је учио код наше познате оперске певачице и вокалног педагога Зденке Зикове (1946 – 1954.) Освојио је највише награде на такмичењима младих певача у Београду (1948.), Љубљани (1949.) и Вервијеу (1950), као и I награду Међународног жирија критике за најбољу оперску креацију у Паризу у 1959. години (Мефисто у *Фаусту* Ш. Гуноа) и исту награду 1961. за интерпретацију Бориса Годунова у истоименој опери М. Мусоргског. Наступајући самостално и са београдском Опером, тумачио је певачки сугестивно, глумачки дубоко изражајно и беспрекорном дикцијом 92 улоге на 78 сцена наших и светских оперских театарара (Београд, Загреб, Љубљана, Беч, Берлин, Варшава, Париз, Мадрид, Барселона, Рим, Венеција, Напуљ, Торино, Брисел, Будимпешта, Софија, Одеса, Москва, Лењинград, Кијев, Каиро, Њујорк, Чикаго, Буенос Аирес, Бостон, Токио, Осака и др.) и фестивала (Единбург, Фиренца, Висбаден, Лозана, Атина, Праг, Дубровник и др.). Његова најпресивнија музичко-сценска остварења су Борис Годунов и Досифеј (*Борис Годунов* и *Хованџина*, М. Мусоргски), Галички и Кончак (*Кнез Игор*, А. Бородин), Кочубеј (*Мазеја*, П. И. Чајковски), Иван Грозни (*Иван Грозни*, Н. Римски-Корсаков), Дон Кихот (*Дон Кихот*, Ж. Масне), Мефисто (*Фауст*, Ш. Гуно), Филип (*Дон Карлос*, Ђ. Верди), Фигаро (*Фигарова женидба*, В. А. Моцарт), Митке и Иво Црнојевић (*Кошћана* и *Кнез од Зејте*, П. Коњовић), Владика Данило (*Горски вијенац*, Н. Херцигоња), Краљ Милутин (*Симонида*, С. Рајичић) и др. Као концертни певач префињене музичалности и изразитог смисла за извођење лида, особито песама М. Мусоргског, са репертоаром од 520 дела, од којих су око 300 композиције домаћих стваралаца, имао је више од 3000 концерата у 112 дворана у свету и у 270 сала у нашој

земљи. Био је чест гост југословенског радија и телевизије, а његови специјални програми приказани су на француској и јапанској телевизији. С ансамблом београдске Опере снимио је за издавачку кућу DECCA комплетне опере *Иван Сусанин* (М. Глинка), *Борис Годунов* и *Хованџина* (М. Мусоргски), *Сњејурочка* (Н. Римски-Корсаков) и *Евџеније Оњегин* (П. И. Чајковски), а за југословенску дискографију *Дон Кихот* (Ж. Масне), *Горски вијенац* (Н. Херцигоња) и две плоче оперских арија, као и телевизијске опере *Кошћана* (П. Коњовић), *Војвод* (С. Рајичић) и *Смрти Сивевана Дечанског* (Е. Јосиф). За изузетна уметничка остварења добио је бројна наша одликовања и признања, међу којима *Одличарску награду града Београда* (1955), *Седмојулску награду* (1966), и *Награду АВНОЈ-а* (1973). Француска га је одликовала орденом *Кавалера реда уметности и либералне* (*Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres*).

Заиста златан период наше оперске уметности

Разговор са Радмилом Бакочевић, примадоном београдске Опере и професором соло-певања на ФМУ у Београду, о неким њеним најзначајнијим остварењима на европским гостовањима београдске Опере од 1954. до 1969. године и о томе колико су она допринела њеној бржој афирмацији у свету и даљем продору овог нашег оперског театра на европску оперску сцену.

Госпођо Бакочевић, Ви сте скоро четири деценије били један од најсигурнијих ослонаца београдске Опере и веома заслужни за велике успехе које је овај наш ојерски театар у то време постигао у земљи и у иностранству. – Када, иде и код кога сте учили певање и које су прве Ваге улоге које сте остварили на сцени београдске Опере?

Чим сам 1952. године завршила Учитељску школу у Ужицу, одлучила сам да покушам да положим пријемни испит за соло-певање на Музичкој академији у Београду. Испит сам положила и на моје велико задовољство била сам примљена у класу нашег познатог оперског уметника и вокалног педагога Николе Цвејића. Међутим, због мог недовољног знања из теоретских предмета и клавира, најпре сам морала да упишем средњу музичку школу при Музичкој академији. Захваљујући сталној родитељској бризи и помоћи професора Цвејића и његове супруге и мојој вредноћи у учењу, успела сам да је завршим за само две године, а затим за исто време и да дипломирам (1956.) на београдској Музичкој академији, тако да је моје музичко школовање уместо осам трајало укупно четири године.

Мој први сусрет са једном оперском представом догодио се у јесен 1952. године, када сам у Народном позоришту у Београду присуствовала изванредном извођењу Вердијеве *Травијате* и била одушевљена певањем и глумом наше изузетне оперске уметнице Наде Штерле, коју је у то време београдска публика заиста обожавала. А већ 1955. ја сам на тим истим „даскама које живот значе“ остварила улоге Пажа у Вердијевом *Дон Карлосу*, Клое у *Пиковој дами* Петра Иљича Чајковског и Керубина у Моцартовој *Фигаровој женидби*, а одмах затим са запаженим успехом и Микаелу у Бизеовој опери *Кармен*, као и Мими у *Боеми*

Такома Пучинија. Сећам се да сам тада имала музичке пробе по цео дан, најчешће и највише са корепетиторима и са младим диригентима Богданом Бабићем и Душаном Миладиновићем, али и са маестром Оскаром Даноном, као и са искусним Крешимиром Барановићем, великим диригентом, сјајним пијанистом и изванредним музичарем и човеком, са којим сам урадила Мими заиста темељно, до детаља и за цео живот. Као сваки почетник и ја тада нисам знала како на сцени да „укротим“ своје руке, на који начин да се по њој крећем и зашто морам да обучем одређен костим. Никада нећу заборавити вече када је као Паж у *Дон Карлосу* требало да изађем на позорницу у трикоу и кратким панталоницама. Ноте, текст и сценска радња биле су занемарљиве ситнице пред дилемом како овако обучена да се појавим пред толиким светом у гледалишту. Затворила сам се у гардеробу и почела да плачем, тако да је маестро Данон био принуђен да замоли нашу чувену Салому Бахрију Нури-Хаџић, која је заиста била један изузетан човек, уметник и мој велики пријатељ све до њене смрти, да разговара са мном. Између осталог, она ми је тада рекла да ћу на себи имати још мање одеће него што је имам као Паж ако једнога дана будем певала Салому и да, уколико желим да се бавим овим послом, морам да га прихватим у потпуности и да се другачије понашам.

Тих првих година старије колегинице и колеге су ми још много пута давале корисне савете на пробама, па и на самој сцени, које сам ја примала са захвалношћу. Они су такав колегијални однос имали и према осталим младим певачима у београдској Опери (Бисерки Цвејић, Ђурђевки Чакаревић, Душану Поповићу и другима), зато што у нама нису гледали само конкуренте (мада у театру увек постоји надметање и борба за уметнички престиж!), него и наследнике, који ће једно време заједно са њима, а затим сами морати да носе на својим плећима сав терет даље афирмације наше оперске уметности у земљи и у свету.

– Када си се са београдском Опером први пут јосиловали у Европи ?

У марту месецу 1957. године београдска Опера је гостовала у Паризу, када је извођењем опере *Дон Кихот* Жила Маснеа тријумфално отворила Међународни фестивал нација – Театар нација. То је био још један њен значајан искорак према тадашњем европском оперском извођачком врху и мој први наступ на једној иностраној оперској сцени. Без обзира што сам те вечери певала малу улогу Гарсијаса, сећам се да сам, као и сви остали извођачи, била узбуђена и срећна због тријумфа нашег *Дон Кихота* у »Théâtre Sarah-Bernhardt«. Француски музички критичари су данима објављивали критике испуњене суперлативима о изванредном Мирославу Чангаловићу, Латку Корошцу и Бисерки Цвејић, о величанственом хору, оркестру и балету, о сјајном маестру Данону и о чудесно направљеној режији, сценографији и костимима. Тако је, на пример, Цаларендон, познати критичар париског листа *Le Figaro*, написао да смо нашим домаћинима одржали лекцију о модерном музичко-сценском иштивању и реализацији партитуре ове Маснеове већ давно заборављене опере, што га је и навело да у тој рецензији узвикне: „Живео Масне на београдски начин!“

Само две године касније, дакле 1959. мале улоге су оствариле *иза Вас и Ви сије већ њевали Маријетту* у Гуноовом „*Фаусту*“ на фестивалима у Висбадену и Лозани, као и на Међународном фестивалу нација – Театар нација у Паризу. – Како је тада примљено београдско извођење ове веома популарне француске опере у дворани »Théâtre Sarah-Bernhardt« ?

Између 1954. и 1969. године маестро Данон и његови најближи сарадници настојали су да се што више и што боље ради са младим певачима како би могли да их што пре укључе у текући репертоар београдске Опере, али и у припремање таквих представа у којима се трагало за новим, савременијим изразом у музичко-сценској интерпретацији оперског дела.

Једна од таквих наших представа био је и *Фауст* Шарла Гуноа, чија је припрема, сећам се, захтевала изузетно студиозан и напоран свакодневни рад. Зденко Марасовић, тај врхунски корепетитор и драгодени уметнички сарадници свих солиста у нашој Опери, држао је пробе по цео дан, радећи са љубављу, зналачки и пожртвовано са сваком од извођача. Познајући и осећајући до танчина Гуноову музику, Богдан Бабић ми је веома помогао да заиста студиозно припремим моју интерпретацију Маргарете, тако да сам ову улогу певала без икаквих дорада и преправки у Државној Опери у Бечу, Метрополитен Опери у Њујорку и свуда у свету и сваки пут добијала сјајне критике за њено врхунско извођење. Маестро Оскар Данон, увек креативан, брусио је на појединачним и ансамбл пробама сваку ноту и такт, захтевао од свих нас лепо певање и добру дикцију и вајао јасне психолошке и динамичке односе у аријама и ансамблима на основу апсолутне подређености и зависности музичке фразе од текста. Познати немачки редитељ др Фридрих Шрам сатима је врло стрпљиво „пролазио“ сваку сцену, објашњавајући нам и показујући шта и како треба да изведемо у стилизованом сценском простору Миомира Денића, сведеном на свега шест подеста повезаних степеницама и скоро без икаквог декора, да бисмо га својом игром максимално испунили.

Мени је тада управо таква сарадња са диригентом и нарочито са редитељем била неопходна да бих се у потпуности „отворила“ и могла на прави начин да музичко-сценски обликујем своју улогу. Пребацујући тежиште сценске радње на извођача-појединца, др Шрам је од њега захтевао да сценски простор испуни и да га оживи непрестаним реаговањем на сваки партнеров гест и на сваку његову реч, и то током целе представе, али и да истовремено води рачуна да идентичну тежину и значај да и текст који сам пева. Зато су, на пример, у сцени у цркви, која се у класичној режији увек догађала у присуству хора, у нашем *Фаусту* на позорници били само Мефисто и Маргарета, док је хор певао иза сцене и једино је Маргарета могла да га чује и да на њега реагује, што је од протагонисткиње ове улоге захтевало максималну концентрацију и изузетну креативност.

Да би такву своју концепцију у потпуности остварио, др Шрам је највећи део времена и пажње посвећивао раду са солистима, а хор је третирао скоро као звучни зид. На тај начин он ми је омогућио, као и Аника Радошевић, редитељ и кореограф неколико наших врхунских оперских представа, када сам са њом припремала улогу То-То-Сан у Пучинијевој опери *Мадам Ба-*

терфлај, да на сцени стекнем осећај за сопствено тело, да успоставим потпуну контролу над њим и да њиме у сваком тренутку управљам онако како то захтева музичка фраза. Такође је др. Шрам постигао и невероватну уиграност нашег изванредног извођачког ансамбла (Мирослав Чангаловић, Драго Стариц, Ђурђевка Чакаревић, Душан Поповић, Станоје Јанковић и други), тако да је тај наш Фауст неоспорно био веома успео истраживачки подухват и експеримент који је имао врло висок извођачки музичко-сценски ниво.

Настала као резултат колективног рада и потпуно нове извођачке концепције (премештање, додавање или изостављање појединих делова партитуре, раздвајање Сибелове улоге на две личности, заступљеност балета у континуитету током целе представе, кулисе и сценски реквизити замењени завесам и пројекцијам, Маргарета црне уместо плаве косе и др.) наша реализација Гуноовог Фауста изазвала је у Београду озбиљну полемику (посебно режија др Шрама), док је у Паризу (а непосредно пре тога и у Висбадену и у Лозани) шокирала само „традиционалисте“, тј. онај део публике и критике који није био склон да прихвати експериментисање у оперском театру. Међутим, аплаузи на отвореној сцени у »Théâtre Sarah-Bernhardt« упућени те вечери Мирославу Чангаловићу, Душану Поповићу, Ђурђевки Чакаревић, Драгу Старицу, балету, хору и мени, као и бројне и више него повољне критике објављене у француској штампи, у којима су поједини музички критичари писали да „остварење београдске Опере опчињава“ (»L'Express«, Париз), уверили су нас да је наш Фауст на Паризане оставио заиста снажан утисак.

По мишљењу музичког критичара Jean Mislter-a Ви сће у Паризу тие 1959. године били „сценски и вокално појресна Маријетта“. – Да ли сће били и ишака Тајјана, када је следеће године београдска Ојера постојавала на Међународним фестивалима у Висбадену и Лозани са ојером „Евџеније Оњџина“ Пејтра Иљича Чајковског?

Почетком 1960. године др Фридрих Шрам је поново допутовао у Београд да би са маестром Даноном остварио нови позоришни експеримент – премијеру опере Евџеније Оњџина. Радећи прилежно и студиозно са Бисерком Цвејић, Ђурђевком Чакаревић, Душаном Поповићем, Драгом Старцем, Мирославом Чангаловићем, нашом великом уметницом Меланијом Бугариновић, која је певала Филипјевну и са мном, њих двојица су успели да направе представу која се у много чему разликовала од дотадашњих традиционалних извођења ове опере Петра Иљича Чајковског код нас и у свету. Наш Евџеније Оњџина игран је на стилизованој сцени Миомира Денића и у исто таквим костимима и перикама Мире Глишић. Режија др. Фридриха Шрама је највећу пажњу обраћала психолошком продубљивању сваког лика појединачно, не занемарујући, притом, ни визуелност представе, док је маестро Оскар Данон музички тумачио ову оперу низањем изванредно урађених лирских сцена и слика, у којима је било романтичарске атмосфере и великих емотивних градација од пијанисима до фортисима. Сећам се да сам тада уложила огроман труд и све своје музичко-сценско умеће и искуство да бих што успешније оставарила Татјану, ту устрепталу, осећајну, романтичну Пушкинову јунакињу, коју сам затим годинама, с много

љубави и успеха креирала на сценама бројних оперских театару у земљи и у иностранству. Управо за ту и такву Татјану добила сам исте године Октобарску награду града Београда и изузетно признате публике и критике у Лењинграду, која је после мог наступа у Маринском театру писала да се таква Татјана није скоро појавила на његовој сцени.

Без обзира што је у Београду било замерки и полемике око овог и оваквог Евџенија Оњџина, већ првим изласком београдске Опере у Висбаден и Лозану 1960. и годину дана касније у Венецију, наше извођење овог оперског дела постигло је огроман успех и показало даље значајне домете нашег музичко-сценског трагалаштва и нашег извођачког стила. Бројне рецензије немачких, швајцарских и италијанских музичких критичара истичале су ову представу као пример изванредног колективног остварења, хвалећи маестра Данона, солисте, хор, балет и оркестар да су пружили пуну меру својих уметничких квалитета и одушевили интернационалну фестивалску публику. О мојој Татјани написано је више осврта, у којима се констатује, као, на пример, у листу Wiesbadener Kurier из Висбадена, да је „Радмила Бакочевић, прошлогодишња Маргарета, гласовно постала волуминозна, нарочито у сцени „писма“, као и у завршним сценама, када је својим сопраном, који је зрачио душом овог најлепшег женског лика из опере Чајковског, уклањала рампу између позорнице и гледалишта.“

Иако сам до сада остварила скоро све оперске улоге које су написане за сопран, Татјану и данас носим у себи и мислим да ћу је, пре него што се повучем са сцене, поново певати!

После Маријетте и Тајјане, Ви сће у „злајном џериду“ београдске Ојере на њеним постојањима у Висбадену, Лозани, Варшави, Барселони, Бечу, Риму, Мадриду, Берлину, Палерму, Којенхајену и Ослу са великим усјењом тумачили Јарославу („Кнез Игор“, А. Бородин), Лизу („Пикова дама“, П. И. Чајковски), Полину („Коцкар“, С. Прокофјев), Марженку („Продана невесџа“, Б. Сметјана), Коштану („Кошћана“, П. Коњовић) и друге значајне сојринеле улоге. – Колико су ова Ваца изванредна остварења дојринела Вацој брзој афирмацији у свету и даљем џродору београдске Ојере на евројску ојерску сцену ?

Добре критике, које сам већ шездесетих година добијала на европским гостовањима београдске Опере, као и могућност да ме чују менаџери и директори појединих већих иностраних оперских кућа, итекако су користили мојој уметничкој каријери. Певајући, на пример, у Кнезу Игору или у Пиковој дами, ја сам као Јарославна или Лиза могла да покажем све што знам, тако да су те представе биле моја најбоља аудиција и препорука. Сећам се да сам после нашег извођења Евџенија Оњџина у Венецији 1961. године добила италијанску стипендију за једногодишње усавршавање при миланској „Скали“ и да су, обично, после сваког успеха београдске Опере у Европи стизали позиви за моја самостална гостовања. С друге стране, што сам ја у свету више успевала, нарочито после мојих наступа у Метрополитен Опери, миланској „Скали“, Државној Опери у Бечу, Ковент Гардену и у Большом театру, којима су претходиле године многих одрицања, упорних свакодневних вежбања и припремања улога, драгоцене помоћи мог професора Николе Цвејића и мог незаменљивог ко-

репетитора Зденка Марасовића (са којим сам сарађивала пуних 25 година), као и изузетно професионалног рада у нашој Опери у то време, сигурно да је моје учешће на иностраним гостовањима београдске Опере добијало све већи значај и да је, свакако, придонило њеном даљем продору на европску оперску сцену.

Госпођо Бакочевић, управо сите ѿменули да је начин рада у „златном периоду“ београдске Опере умножио дојрице Ваљем брзом и веома усјецном породу у свей. – Рецијте нам, молим Вас, како се ѿада радило у београдској Опери и у чему је, ѿ Ваљем мишљену, био највећи значај овој изузетно важној периоду у њеном уметничком развоју?

Основ свих тадашњих успеха београдске Опере у земљи и у иностранству био је професионални однос сваког њеног члана према послу којим се бави и дисциплиновано извршавање обавеза које су из тога произишле. У то време радили смо свакодневно, понекад и по цео дан. Све собе за пробе у Народном позоришту биле су заузете од јутра до мрака, а улоге које сам тада научила биле су заиста припремане темељно, зналачки и до детаља. Није могло да се догоди да диригент и корепетитор чекају певача или обрнуто, да неко својевољно оде из позоришта у време када треба да је тамо или да одбије да пева улогу која му је додељена, без обзира да ли му она, по његовом мишљењу, одговара или не (поготово када су били у питању млади певачи!), нити да прави разлику између мале и велике улоге. Све што је било написано на табли, морало се поштовати! То је важило за сваког члана Опере, па и за њене најеминентније уметнике.

Премијере су припремане и по два-три месеца. Никада се није догодило да неко од нас изађе на режиску пробу са нотама у рукама, да не зна своју улогу напамет и да је претходно није музички усавршио до детаља. Тачно се знало колико је појединачних и ансамбл проба потребно пре нашег силаска на сцену. А ансамбл пробе, не само за премијере, него и за представе које су већ годинама биле на репертоару, увек су имале радну атмосферу. Док су трајале, сви смо седели на својим местима и нико од нас није ни помишљао да изађе у ходник и да се шета до следећег „ајзача“. Зато је тих година наш ансамбл био тако уигран и зато је тај озбиљан рад увек давао изванредне резултате – наше врхунске представе!

„Ускакања“ у представе, чак и на значајним гостовањима наше Опере, била су за све нас само испуњавање наших професионалних обавеза, које смо увек дисциплиновано прихватили и тудили се да их урадим најбоље што можемо. Рецимо, ја сам у Фиренци 1957. године заменила озбиљно оболелу Бисерку Цвејић у нашим представама *Каће Кабанове* Леоша Јаначека, певајући истовремено своју улогу поклонике Феклуше и њену знатно већу мецосопранску партију Варваре! Такође се сећам да сам крајем децембра 1963, пред сам полазак београдске Опере на њено значајно гостовање у Државној Опери у Бечу, успела да за свега осам дана научим улогу Полине у опери *Коцкар* Сергеја Прокофјева (која поред певача ставља не само интонативно врло деликатан музички текст, него и изузетно захтевне глумачке задатке) и да се успешно уклопим у њено беспрекорно и до детаља урађено музичко-сценско извођење нашег заиста изванредног ансамбла (Жарко Цвејић, Драго Старц, Ђурђевка Чакаревић, Ми-

лица Миладиновић, Душан Поповић, Стјепан Андрашевић и други). У сличној ситуацији сам била и 1965. године, када сам на захтев Дирекције наше Опере припремила партију Јарославне за пет дана, после само једне представе у Београду, са великим успехом наступала заједно са Душаном Поповићем, Мирославом Чангаловићем, Ђорђем Ђурђевићем, Бредом Калеш, Звонимиром Крнетићем, нашим сјајним хором и балетом у представама *Кнеза Игора* Александра Бородина у »Teatro dell'Opera« у Риму.

На исти начин много пута су „ускакали“ у представе београдске Опере и остали њени солисти. Међутим, оно што се мени догодило у Лозани 1967. године, не дешава се тако често оперским уметницима. Наиме, непосредно пошто сам почетком те године потписала уговор са Опером у Ђенови око мог учествовања у припремању премијере опере *Евџеније Оњџин* Петра Иљича Чајковског, као и наступа у њеним репризним представама у овом театру, у коме сам већ певала Норму у истоименој Белинијевој опери и Ђо-Ђо-Сан у *Мадам Батерфлај* Ђакома Пучинија, београдска Опера је позвана на гостовање у Лозану, али под условом да у њеном извођачком ансамблу обавезно будемо маестро Оскар Данон, Мирослав Чангаловић и ја. Да не бих угрозила интересе своје матичне куће и својих колега, ја сам тих врелих јунских дана, уз сагласност Дирекције Опере у Ђенови и уз изузетне личне напоре на путу, преваљивала возом хиљаде километара да бих са проба у Ђенови стигла на наше представе *Кнеза Игора* и *Пикове даме* у Лозани, а затим у супротном смеру нове хиљаде километара да бих у заказано време поново била на пробама *Евџенија Оњџина*.

Због оваквог начина рада, поштовања професије, осећања стварне обавезе према матичној кући, као и због несвакидашњег ентузијазма и огромне жеље за успехом свих њених чланова, београдска Опера је између 1954. и 1969. године и могла да има свој заиста златан период, у коме је, захваљујући својим врхунским представама и пуној афирмацији свог модерног стваралачког и извођачког стила, успела да оствари снажан и изузетно успешан продор на европску оперску сцену од непроцењивог значаја за нашу оперску уметност и за нашу културу у целини. (Разговарано 23. IV 1993. и 29 III 1994. године у Београду)

БАКОЧЕВИЋ, Радмила – оперска и концертна певачица и професор соло певања на ФМУ у Београду, рођена је 6. I 1933. у Гучи. Дипломирала је соло-певање на Музичкој академији у Београду (1956, проф. Н. Цвејић), а затим се усавршавала на миланској „Скали“ (1962, М. Фригери). Освојила је високе награде на такмичењима младих певача у Београду (1958., II), Софији (1961., III), Женеви (1962., *Grand Prix*) и у Лијежу (1963., I). Солиста београдске Опере је од 1955. Обједињујући у својој извођачкој уметности глас изванредне лепоте, префињену музичност и драматску снагу у сценском обликовању тумачених улога, наступала је самостално и на гостовањима београдске Опере на свим југословенским и на најзначајнијим оперским сценама у Европи и свету (Метрополитен Опера, Ковент Гарден, Милан-

ска „Скала“, Државна Опера у Бечу, Бољшој театар, Велика Опера у Паризу, Римска Опера, Државна Опера у Берлину, Театро Солон у Буенос Аиресу и др.), као и на музичким фестивалима (Фиренца, Единбург, Висбаден, Атина, Лозана, Дубровник и др.). Остварила је око 70 великих сопранских улога од лирско-колоратурног до изразито драмског фаха: Маргарета (*Фауст*, Ш. Гано), Татјана и Лиза (*Евџеније Оњџин* и *Пикова дама*, П.И. Чајковски), Јарославна (*Кнез Игор*, А. Бородин), Виолета, Аида, Леонора, Елизабета, Абигајла и Леди Магбет (*Травијата*, *Аида*, *Трубадур*, *Моћ судбине*, *Дон Карлос*, *Набуко* и *Мајбеш*, Ћ. Верди), Мими, Ћо-Ћо-Сан, Турандот, Тоска и Мини (*Боџи*, *Мадам Бајферфлај*, *Турандот*, *Тоска* и *Девојка са Зайада*, Ћ. Пучини), Норма и Беатриче (*Норма* и *Beatrice di Tende*, В. Белини), Елизабета (*Roberto Devereux*, Г. Доницети), Коштана и Анђелија (*Коцциана* и *Кнез од Зејте*, П. Коњовић), Симонида (*Симонида*, С. Рајичић), Евица (*Покондирена џиња*, М. Логар) и др. Равноправно са оперском каријером неговала је и концертно певање. Са изразитим смислом за извођење ораторијумских дела, немачког, француског и руског лида и песама југословенских композитора наступала је на концертним подијумима у Бечу, Берлину, Дрездену,



Радмила Бакочевић

Паризу, Риму, Москви, Лењинграду, Београду, Загребу, Љубљани и др. Осим две плоче оперских арија (РТВ Београд и РТВ Љубљана), једне плоче соло-песама („Југотон“, Загреб) и плоче опере *Рај и мир* С. Прокофјева (Metro Goldwin Mayer, 1958.) снимила је за РАI комплетне опере *Ајџила* (Ћ. Верди), *Далибор* (Б. Сметана), *Рај и мир* (С. Прокофјев), *Јоланда* (П.И. Чајковски), *Еди на Колону* (Сакини), *Осму симфонију* Г. Малера, *Четирнаесту симфонију* Д. Шостаковича и *Четири последње њеме* Р. Штрауса, као и велики број оперских арија и соло-песама за радио и телевизијске станице у нашој земљи и у земљама у којима је гостовала. За значајна уметничка остварења добила је више наших признања, међу којима *Окљобарску напрату града Београда* (1960.), *Седмојулску напрату* (1970.), *Напрату АВНОЈ-а* (1979.), *Напрату УМУС-а* (1987.) и *Вукову напрату* (1991.), као и италијанску напрату *Targo d'oro* за креацију Норме (*Норма*, В. Белини), која је у сезони 1976/77. године проглашена најбољим оперским остварењем у целој Италији, у којој је Р. Бакочевић, иначе, певала 25 година на сценама свих оперских театара и то искључиво врхунски сопрански италијански репертоар.

Изузетно мајсторство и истински ентузијазам

Разговор с Душаном Шевићем, дугогодишњим директором Сценско-техничког сектора Народног позоришта у Београду, о гостовањима београдске Опере на европској сцени између 1954. и 1969. године, о њеном тадашњем оперском репертоару и о опорима на које је он наилазио код „надлежних“ институција на овим нашим просторима, као и о доприносу Сценско-техничког сектора Народног позоришта у Београду тријумфима њених врхунских оперских представа у најпознатијим музичким центрима Европе.

„Господине Шевићу, у својој директоријској сценско-техничкој сектори Народног позоришта у Београду били сте на њеном свим иноцираним гостовањима београдске Опере од 1954. до 1969. године. – Шта Вам је остало у најживљем сећању са њених тадашњих бројних и веома успешних „похода“ њеног оперског ансамбла на европску сцену?“

Много тога, с обзиром да је оперски ансамбл, самостално или заједно са балетским ансамблом, у том петнаестогодишњем „златном периоду“ наше Опере гостовао око 40 пута у Паризу, Риму, Милану, Венецији, Мадриду, Висбадену, Единбургу, Лозани, Бечу, Берлину, Варшави и у другим познатим европским музичким центрима, где смо доживели изузетно пријатне, али и веома драматичне тренутке.

Моја најпријатнија и најживља присећања односе се на прво гостовање београдске Опере у Висбадену 1955. године, на чији смо реномирани Међународни мајски фестивал кренули забринути, али и са скривеном надом на успех. Најзабринутији је био директор Оскар Данон, који ми је неколико пута рекао: „Да нисмо мало поранили у Европу? Истина, наш балетски ансамбл је веће успео да је освоји, али оперске представе су нешто сасвим друго. Врло се прибојавам!“

Међутим, све збње су нестале 6. маја, када смо за извођење *Бориса Годунова* добили аплаузе и на отвореној сцени. Две вечери касније постигли смо још већи успех са *Кнезом Игором*. Наиме, после упорног захтевања препуног гледалишта морали смо на „бис“ два пута да поновимо ефектно финале из „Половешког логора“, а завршетак представе је био пропађен веома дугим аплаузом одушевљене висбаденске публике. Када је завеса спуштена последњи пут, на сцени је настало опште грљење, љубљење и много незаборавних радости! Свима нам је било јасно да смо успели да освојимо Висбаден, на чији смо Фестивал затим долазили још осам пута и то као веома цењен оперски ансамбл.

Такође се радо сећам нашег првог гостовања у Паризу, 1956. године, када смо са не мање стрепње пошли да у чувеном „Позоришту Јелисејских поља“ прикажемо Французима две величанствене руске опере: *Хованшчину* и *Кнеза Игора*. Наш успех је био велики, критике веома повољне, организатор задовољан. Поред снажног, спонтаног аплауза пробирљиве париске публике, добили смо и позив да следеће, 1957. године отворимо Међународни фестивал нација – Театар нација са представом коју ми одаберемо!

Колико су нам ови успеси пријали и широм отварали врата нашем изласку у Европу, толико су поједине непредвиђене драматичне ситуације на сцени или изван ње уносили у нас немир, стрепњу и неизвесност по питању коначних исхода појединих наших представа.

Још увек памтим, например, турнеју београдске Опере у Висбадену 1959. године, када је Мирослав Чангаловић добио упаљу плућа два дана пред представу *Бориса Годунова*. То је био прави „шок“ за нас, зато што „наш“ *Борис I одунов* без Чангаловића није био „наш“ *Борис Годунов*. Упркос интензивном лечењу, неизвесност и стрепња да ли ће он моћи да наступи трајала је до самог почетка представе, када му је лекарски конзилијум, који је предводио др. Краферт, ипак, дозволио да у њој учествује.

Изузетно узбудљиву и до краја неизвесну драму доживели смо и десет година касније, дакле 1969. године, на почетку гостовања наше Опере на Међународном фестивалу у Лозани, који је требало да отворимо ретко извођеном опером Николаја Римског-Корсакова *Иван Грозни*. Наиме, док су многи оперски „сладокусци“, ствараоци и критичари управо пристизали у овај лепо град на Леманском језеру, у прецизној Швајцарској је нестао вагон са декором за *Ивана Грозног* и то кривицом Швајцараца, како је одмах утврђено. Потрага је била безуспешна, а сумњало се и на политичку диверзију.

На дан отварања Фестивала, негде око подне, директор Мануел Рот је „тешка срца“ (због големе бруке и знатних финансијских губитака!) донео одлуку о његовом одлагању, али се договорио са сарадницима да о томе одмах не обавесте јавност, ваљда очекујући да се у последњем тренутку догоди чудо.

И чудо се, заиста, догодило! У поподневним часовима, пре објављивања било каквог званичног саопштења организатора, декор је почео да стиже на позорницу (како, откуданикада нисмо сазнали!). Истога часа је одлучено да план и програм Фестивала остану непромењени. Уз свесрдну помоћ иначе наклоњених нам лозанских сценских техничара, храбро смо се упустили у борбу

са минутима. За само три сата некако смо успели да монтирамо декор и да, истовремено, поставимо светло (комплетна наша екипа у Београду је исти посао радила двоструко дуже!), тако да су отварање Фестивала и представа *Иван Грозни* ипак почели у предвиђено време.

Наши уметници су постигли леп успех, а с обзиром да нисмо имали неопходне светлосне пробе, неколико мањих техничких непрецизности и недовољно брзих промена декора били су занемарљиви пропусти, које гледаоци нису ни приметили.

Те ноћи вероватно најсрећнији човек на фестивалском банкету био је директор Рот. Нашим и лозанским сценским техничарима приредио је богату закуску, поделио им вредне упалаке и у здравици их назвао „својим чудотворним спасиоцима“, пошто му је после одлуке о одлагању отварања Фестивала пало на памет да се убије! Када је завршио говор и сео, запитаво је Оскара Данона, иначе диригента ове представе, да ли је и њему „тако нешто падало на памет?“ Данон је, смешећи се, одговорио: „Да, да убијем Вашег министра за саобраћај!“

Додао бих још и ово:

На гостовањима нашег оперског ансамбла од 1954. до 1969. године било је знатно више лепих тренутака и пријатних доживљаја него оних драматичних. Али ови други, вероватно и зато што су сви имали срећне завршетке, остали су ми у дубљем и трајнијем сећању.

– *Под којим је организационим и финансијским условима оперски ансамбл београдске Ојере одлазио на иностранство гостовања између 1954. и 1969. године и како је на њим његовим веома успелим турнејама Сценско-технички сектор Народне позорнице у Београду обављао и обавио свој део посла?*

У периоду када је београдска Опера тек стицала међународну афирмацију, циљ наших иностраних оперских гостовања био је да се уметнички што боље прикажемо, да зарађеним девизама покријемо трошкове путовања и смештаја и да, евентуално, нешто и приштедимо. Пошто су прве наше турнеје морале бити јевтине и финансијски лако прихватљиве за организаторе, путовали смо и другом класом воза, одседали и у најскромнијим хотелима, па и по приватним становима, живели од умањених дневница, пристајали на „згуснуте“ представе без дана одмора и времена за убичајене њихове сценско-техничке припреме, као и на услов да наша техничка екипа није смела да има више од 20 чланова (декор-7, реквизита-2, осветљење-4, маска-3 и костим-4), иако је то било скоро четири пута мање од броја сценских техничара који су тада „радили“ и опслуживали једну оперску представу у Београду. Истина, у иностранству су нам помагали бројни домаћи сценски техничари, али увек подељени у две „шихте“. Једна од њих је са нама сарађивала преко дана на монтажи и пробама, док би увече долазила друга, коју нисмо стизали да у довољној мери обучимо за активнију испомоћ на представама, па је сав терет у тзв. „брзим“ променама сценске слике, костима и маске падао на наше сценске техничаре, које су изузетно успешно предводили прави мајстори ове специфичне струке: Златомир Еремић и Миле Ђурђевић (декор), Сава Крављагац и Дејан Капор (осветљење), Мирко Вукићевић (реквизита), Пина Драгања, Боса Еремић и Драги Дамјановић (костим) и Сулејман

Љуца (маска). Овако организован сценско-технички рад на нашим гостовањима, као и чињеница да смо у то време још увек стицали искуства, доприносили су повременој техничкој „нечистоћи“ појединих наших представа, нарочито ако су имале много светлосних промена (неке од њих и преко 100!). Срећом, веће грешке, видљиве гледаоцима, тада углавном нисмо правили, а оне мање само смо ми примећивали.

Са даљим нашим уметничким успесима у Европи постепено су се поправљали општи и технички услови под којима смо одлазили на гостовања. Склапали смо финансијски повољније уговоре, тако да су наши девизни приходи стално расли. Почели смо да путујемо свакако колима и авионом, да одседамо у пристојним хотелима и да примамо пуне дневнице, да купујемо неопходан текстилни и технички позоришни материјал, који се у то време није израђивао код нас и да модернизујемо светлосни парк наше сцене (само набавка пројекционих апарата стајала нас је око 120000 немачких марака!) што нам је омогућавало да стално побољшавамо сценско-техничке квалитете свих наших представа у земљи и у иностранству. Техничка екипа остајала је бројно иста, али су сви наши захтеви у погледу термина за сценско-техничке припреме и пробе били уважавани. У међувремену смо стекли драгоцену искуства, тако да су наше представе постајале технички све „чистије“, а њихово визуелно деловање на пространјим и светлосно моћнијим позорницама било је пријатно изненађење и за нас!

Колико сценско-техничка неприпремљеност и несналажење може да обезвреди једну, иначе, музички изванредну оперску представу, јасно сам увидео шездесетих година у Лозани, приликом гостовања софијске Опере. Њихово извођење *Хованицине*, трајало је преко пет часова, јер им је за шест промена гломазног и нефункционалног декора, било потребно, тачно сам мерио, више од два часа (нама у нашој истој представи свега 55 минута). И поред изванредних певача, многог хора, сјајног балета и одличног оркестра, ова представа је, практично, пропала, зато што су последње две најдраматичније слике изведене пред готово празним гледалиштем. Софијска Опера никада више није гостовала у Лозани, а ми седам пута!

Наш Сценско-технички сектор увек је полазио на иностране турнеје са унапред припремљеним и позорницама, на којима је требало да гостујемо, већ прилагођеним сценско-техничким решењима наших оперских представа. Наиме, на основу прикупљених података о тим позорницама, ми смо вршили на нашој сцени све потребне сценско-техничке пробе и утврђивали прецизне планове сценске монтаже, рецимо, нашег *Кнеза Игор* или *Бориса Годунова* на њима. Оваква наша претходна припремљеност, не само да нам је умногоме повећавала ефикасност, већ је и од стране „домаћих“ сценских техничара била веома цењена. На тај начин, те наше представе су на позорницама, на пример, у Лозани, Мадриду, Ослу или у Единбургу, које су по димензијама и техници биле сличне нашој, визуелно деловале и технички текле као „код куће“, а на већим сценама, попут оних у Висбадену, Паризу, Венецији, Риму, Бечу или у Берлину, које су имале веће просторне могућности, већу ширину и висину сценског отвора и савременију технику, изгледале су још боље него у Бео-

граду. Зато се с правом може рећи да је Сценско-технички сектор Народног позоришта у Београду веома успешно обављао и обавио свој део посла на иностраним гостовањима оперског ансамбла београдске Опере у њеном „златном периоду“, за шта су, свакако, добрим делом заслужни и наши одлични сценски техничари, чији је ниво стручних, радних и људских квалитета био, заиста, висок, као и њихов истински ентузијазам у афирмацији колективног стваралачког чина.

У свом „златном периоду“ београдска Опера је веома успешно презентирала Европи најзначајније руске опере XIX века („*Борис Годунов*“, „*Хованицина*“, „*Кнез Игор*“, „*Евгеније Онегин*“, „*Ликови дама*“), мање познате, рејско извођена или већ заборављена оперска дела („*Залуљен у три наранџе*“, „*Коцкар*“, „*Мазеја*“, „*Иван Грозни*“, „*Каћа Кабанова*“, „*Конзул*“, „*Дон Кихот*“), као и наше оперско стваралаштво („*Еро с онеј свјетле*“, „*Горски вијенац*“, „*Кошћана*“). – Да ли су оваква њена рејеријорска одређивања и њена стилна настојања да на својим иностраним гостовањима афирмише југословенску музичко-сценску уметност имала одговарајућу подршку „надлежних“ институција на овим нашим иро-

Крајем 1954. године по Европи је гостовала њујоршка *Ермен Опера*, чији је прначки ансамбл аутентично и надахнуто изводио оперу Џорџа Гершвина *Порги и Бес*. Ту, скоро, наишао сам на писмо у коме тадашњи амерички председник Двајт Ајзенхауер честита директору поменуте Опере на постигнутим успесима, обавештава га да „будно прати“ ову њихову „изузетно значајну“ културну мисију, која представља „драгоцен допринос узајамном зближавању, разумевању, поштовању и поверењу међу народима“, жели њему и извођачима нове успехе и обећава им своју „даљу бригу“ и „пуну подршку“, називајући их, притом, „правим амбасадорима – амбасадорима културе“! – Тако амерички председник.

У то време, а и касније, на овим нашим просторима нико, нажалост, није „будно пратио“ тако успела инострана гостовања београдске Опере, поготово не председник Југославије, та наша врхунска оперска кућа није била ни за кога „драгоцена“, ни за кога „прави амбасадор – амбасадор културе“, нити вредна било чије „даље бриге“ и „пуне подршке“. Али је, зато, баш тада било често „надлежно“ потцењивана, омаловажавана и критикована, нарочито због њене програмске политике коју је „кројила“ према западном тржишту и „ненаменског“ трошења „огромних“ средстава на „експортни“ репертоар, као и због „преувеличавања“ сопствених успеха и „заташкавања“ неуспеха на њеним иностраним гостовањима, која су је „онемогућавала“ да испуни своје обавезе према домаћој публици (тада је и настао виц: „Замисли, најзад београдска Опера гостује и у Београду!“).

Такав однос „надлежних“ према изузетно значајним напорима београдске Опере да се сопственим уметничким снагама и, углавном, сопственим скромним и недовољним новчаним средствима пробije до европског музичко-сценског извођачког врха и да, истовремено, у иностранству афирмише југословенску културу и нашу музичко-сценску уметност, свакако да је био најозбиљнији разлог што, и поред бројних наших покушаја, београдска

Опера никада није успела да реши своје материјалне, кадровске, организационе, стамбене и друге проблеме, нити да добије своју зграду или, бар, још једну одговарајућу сцену, на којој би оперски и балетски ансамбли могли „нормално“ да раде и још брже да напредују. С тим у вези нека остане забележена и ова истинита прича из наше не тако давне прошлости о великој штети коју је српској култури нанео један политички моћник.

Средином педесетих година руководство Народног позоришта у Београду сазнало је из дневне штампе да се у оквиру нове зграде Дома Синдиката предвиђа изградња једне универзалне дворане са око 1800 места! Веома смо се обрадовали што ће Београд, као и сви велики градови Европе, на најлешем месту у самом центру града, добити своју „Палату Шајо“, која ће имати све услове да прими и да успешно изфинансира и највећа инострана сценска и концертна достигнућа (што до тада није било могуће у условима скромних сценских простора и малих капацитета гледалишта постојећих сценских објеката), али и да београдској Опери омогући да, користећи и њену сцену, повећа број својих представа, сопствене приходе, па чак и да организује исплатива гостовања најбољих светских музичко-сценских уметника.

Нажалост, када сам прегледао пројекат Дома Синдиката, констатовао сам да је пројектант, универзитетски професор Бранко Петричић, предвидео у универзалниј дворани сцену веома скромних димензија и без оркестарског простора, због чега она никако није могла да буде заиста универзална, већ у најбољем случају – само сала за синдикалне састанке, бископске представе и, евентуално, за концертне наступе мањих извођачких вокалних и инструменталних састава. Зато смо Милан Богдановић, тада управник Народног позоришта у Београду, Драгиша Брашован, угледни београдски архитекта и члан Савета нашег позоришта, Оскар Данон, диригент и директор Опере и ја, предвођени Станком Веселинов, министром за културу Србије и председником нашег позоришног Савета, отишли код Ђуре Салаја, тадашњег председника Синдиката Југославије, да њему и професору Петричићу на то скренемо пажњу, како би на време могле да се ураде неопходне допуне и исправке постојећег пројекта.

Када смо опрезно казали све што смо имали да кажемо, пројектант Петричић је прихватио све наше примедбе и сугестије, разуме се и ону најважнију – да универзална дворана добије знатно већу позорницу и оформљен оркестарски простор, а Станка Веселинов се обавезала да ће све трошкове додатних радова финансирати Министарство за културу Србије. Сви смо с нестрпљењем очекивали да чујемо и мишљење Ђуре Салаја, који је дотле све време само ћутао. Вероватно желећи да нам стави до знања да је наш разговор с њим завршен, полако је устао и суво нам се обратио следећим речима: „Радничка класа радничким парама и за радничке потребе диже себи Дом. У то не смете да се мешате! Ако хоћете да изводите опере, правите себи зграду. Ми се у то нећемо мешати!“

Запањени и онемели, покупили смо се и изашли из кабинета председника Синдиката Југославије, а Београд, због самовоље једног примитивног и арогантног политичког моћника, ни данас нема своју „Палату Шајо“!

Господине Шевичу, изнајмо ми је да се бавише цртањем карикатура позоришних људи и записивањем анегдота из „закулисних“ животова позоришта. Зашто бих Вас замолио да наци разговор завршите Вашиим цртањем на неке „збоде“ са иностранних гостовања београдске Опере.

Драге воље. Најпре, ево једне истините приче са нашег првог гостовања у Швајцарској 1953. године:

– Сутрадан по доласку београдске Опере у Женеву, у паузи пробе приђу два млађа човека Оскару Данону. Један му се надмено обрати: „Па, добро дошли, друже Данон!“ Оскар му захвали на добродошлице и упита: „А ко сте Ви?“ – „Ја сам Б.Ж., југословенски генерални конзул у Женеву. Дошао сам да Вам скренем пажњу, да су сви Југословени, по доласку у иностранство, дужни да се одмах јаве нашем дипломатском представништву.“ Данон одговори: „Ми бисмо то, свакако, већ учинили, али смо мислили да у Женеву не постоји наше дипломатско представништво.“ – „Да не постоји! Како?“ – осорно ће конзул. – „Па, јуче на женевској железничкој станици никога од вас из нашег дипломатског представништва није било да нас дочека!“ – мирно одврати Данон и оде за диригентски пулт да настави пробу.

Следи анегдота из маја месеца 1956. године, када је београдска Опера први пут гостовала у Паризу:

– Ансамбл наше Опере је стигао у ову светску метрополу предвече. Певач Бранко Пивнички и диригент Милан Бајшански, иако уморни од дугог и напорног пута, ипак реше да се одмах „баце“ у ноћни живот. Похитају таксијем право на Пигал.

Пошто су добро појели, попили и много чему се надивили, они око поноћи одлуче да се врате у хотел. Али, са запрепашћењем констатују да ниједан од њих не зна његово име. После безуспешне вожње таксијем од хотела до хотела, наставе пешице од бистроа до бистроа – све до њиховог затварања! Затим остадоше на улици. Ноге их већ нису држале, нарочито подебелог Бајшу. Промрзли и неиспавани сачекали су јутро на једној клупи. Када се добро разданило, поново су сели у такси и одвезли се до „Позоришта Јелисејских поља“. Са чистачицама су ушли у зграду. До почетка пробе *Хованшчине* дремали су у једној ложи у гледалишту.

Ову своју „Одисеју“ дуго су крили!

На друго наше гостовање у Паризу, 1957. године, са нама је допутовао и наш управник Милан Богдановић, који није био баш омиљен међу члановима београдске Опере. Замерано му је да се бави искључиво уметничким питањима, и да, као веома истакнута и ауторитативна личност у нашој култури, коме су

била отворена сва врата – па и самог Тита, годинама ништа није предузимао да Народном позоришту у Београду обезбеди одговарајући материјални статус, а нама да повећа плате, које су, и поред наших све већих успеха на европској сцени, биле мање од плата уметника у осталим југословенским оперским театрима.

На свечаној вечери, коју нам је приредио француски министар за културу поводом нашег тријумфалног извођења Маснеовог *Дон Кихота* на отварању Међународног фестивала нација – Театар нација у Паризу, за једним дугим, сјајно украшеним столом седели су заједно наши прваци и руководство са најистакнутијим париским културним радницима и уметницима. У току вечере министар је прочитао кратку, топлу добродошлицу и честитао нам на великом успеху. Мало затим устао је Милан Богдановић. Онако достојанствен, на одличном француском језику одржао је одмерену, заиста надахнуту беседу о најзначајнијим моментима француско-српских и југословенских веза и односа. Оставио је снажан утисак. Французи су били приметно изненађени, ми веома поносни. Костимограф Милица Бабић, која је седела поред мене, тихо ми рече: „Баш ме је узбудио! Дошло ми је да отпевам, као оно Флорија Тоска у II чину: „Сад му све праштам!“

Током боравка у Единбургу, 1962. године, неки наши сценски техничари вечеравали су у једном скромном ресторану у близини позоришне зграде. Једно вече свратим и ја у тај ресторан и приметим како један од њих са уживањем „дими“ енглеске цигарете! То ме зачуди, јер сам знао да су сви сценски техничари-пушачи понели на пут добре залихе наших цигарета, не би ли фунте корисније потрошили. Он ми објасни: „Овај Италијан, власник ресторана, који нас тако лепо послужује, много воли југословенске цигарете. Чим ставим пакло „Драве“ на сто, он је, смећећи се, узима, а мени остави пакло ових финих енглеских цигарета. И мени и њему – добро!“

Када је Италијан нешто касније дошао до нас, упитах га да ли, заиста, толико воли наше цигарете. Он одговори: „Господине, ја сам непущач! Али, овај мој гост (дискретно показа на сценског техничара) пуши неке чудне цигарете, чији се мирис никако не допада осталим посетиоцима овог ресторана!“

И на крају – једна „згода“ са турнеје београдске Опере у Шпанији, 1965. године:

– На дан представе Маснеовог *Дон Кихота* у »Teatro la Zarzuela« у Мадриду до подне смо успешно завршили монтажу декора, тако да сам веома задовољан отишао на ручак, а затим у хотелску собу на поподневни одмор. Међутим, увече, када сам са сценографом Миомиром Денићем дошао да још једанпут пре-

гледамо сцену, нисам могао да верујем сопственим очима: све кулисе Денићевог сивог, строго стилизованог, по свету хваљеног декора биле су по целој својој површини „искићене“ дебелим венцима од правог цвећа, а сцена „улепшана“ великим, шареним саксијама са палмама и кактусима!

Приметивши наше запрепашћење, домаћи бински мајстор нам је објаснио да је сцену тако „уредио“ господин Палмиас – лично. Наиме, овај сењор, иначе један од организатора нашег гостовања, обишао је послеподне позоришту и био грдно разочаран њеним изгледом. Пошто му декор није деловао ни оперски, а још мање „шпански“, наредио је сценским техничарима да га овако „дотерају“!

Овај „баштованлук“ господина Палмиаса био је уклоњен, разуме се уз његово велико противљење, тек када је, неколико минута пре дизања завесе, Оскар Данон одлучно изјавио да се представа у оваквој „сценографији“ – неће одржати.

Наше извођење *Дон Кихота*, као и Денићев сиви декор и изванредна игра светлости и сенки, добили су и те вечери у Мадриду, заиста, ласкава признања.

(Разговарано 6. II 1992. године у Београду)

ШЕВИЋ, Душан – архитекта, рођен је у Београду 1. IV 1919. Дипломирао је на Архитектонском факултету у Београду 1950. Цео радни век (1941–1982) провео је у Народном позоришту у Београду на пословима руковођења његовим Сценско-техничким сектором. Као сценско-технички директор (1947–1970) и шег сценске опреме (1970–1982) заслужан је за тадашњу добру организованост и високе стручне и радне квалитете овог сектора. Био је поуздан сарадник и саветник редитељима, сценографима, кореографима и костимографима по питањима ликовне и техничке опреме престава. Остварио је низ успешних светлосних сценских решења, која су била запажена и у иностранству током „златног периода“ београдске Опере и Балета (*Хованџина*, М. Мусоргски; *Дон Кихот*, Ж. Масне; *Фауст*, Ш. Гуно; *Чудесни мандарин*, Б. Барток; *Лицијарско срце*, К. Барановић и др.). Добро познајући позоришне технологије и сценске технике, сарађивао је са нашим најеминентнијим архитектама на програмирању, пројектовању и извођењу многих нових, као и на реконструкцији и адаптацији постојећих позоришних и других објеката културе (СНП – Нови Сад, НП – Сомбор, ЦНГ – Подгорица, НП – Сарајево, НП – Ријека, НП – Ужице, МП – Скопје, КЦ „Сава“ – Београд, НП – Београд 1941., 1948. и 1968., ЦК – Лозана и др.). На Академији за позоришну уметност предавао је предмете „Техника сцене“ и „Историја стилова“. Аматерски се бавио цртањем карикатура и записивањем анегдота из живота и рада у позоришту.

Библиографија

Библиографија њихових остварења у ју-
словенској цивиљу, периодици, књигама и
зборницима о њиховим београдске Опер-
е на европској оперској сцени од 1954. до
1969. године

Сезона 1953/54.

Швајцарска

Базел

Концертна сала „Касина“, 31. III 1954.

Цирих

Концертна сала »Tonhalle«, 2. IV 1954.

Женева

Стара лутерско-калвинистичка црква, 3. IV
1954.

Модест Мусоргски: *Борис Годунов* (инстру-
ментација Николаја Римског-Корсакова),
концертно извођење.

Солисти, хор и оркестар београдске Опер-
е.

- 1) *Београдска опера њихује у Швајцарској*, „На-
родни лист“, Загреб, 19. XII 1953.
- 2) Н. М.: *Београдска опера ускоро њихује у*
Швајцарској, „Борба“, Београд, 10. II 1954.
- 3) *Београдска опера одлази у Швајцарску* 28.
марша, „Вечерње новости“, Београд, 22. III
1954.
- 4) *Београдска опера одлази њихује у Швај-*
царску, „Политика“, Београд, 26. III 1954.
- 5) *Прво њиховање београдске Опер-е у иностран-*
ству, „Београдске новине“, Београд, 26. III
1954.
- 6) Бранко Драгутиновић: *Базелска њихује*
остварено њихује чланове Београдске
опере, „Политика“, Београд, 2. IV 1954.
- 7) *Пун њихује у Швајцарској: Београдска Опера*
враћила се њихује, „Вечерње новости“,
Београд, 6. IV 1954.
- 8) *Швајцарска њихује кријка и њихује*
њихује оценили њихује, „Борба“,
Београд, 7. IV 1954.
- 9) М.К.: *Велики њихује Београдске опере у Швај-*
царској, „Политика“, Београд, 7. IV 1954.

Сезона 1954/55.

С Р Немачка

Висбаден

Међународни мајски фестивал 1955.

„Hessisches Staatstheater“, Grosses Haus.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске
Опер-е.

Модест Муроргски: *Борис Годунов* (инстру-
ментација Николаја Римског-Корсакова), 6.
V 1955.

Јаков Готовац: *Еро с њихује*, 7. V 1955.
Александар Бородин: *Кнез Игор*, 8. V 1955.

- 1) *Београдска опера њихује у Висбадену*, „Бор-
ба“, Београд, 8. XII 1954.
- 2) *Три њихује Београдске опере у Висбадену*,
„Политика“, Београд, 8. XII 1954.
- 3) *Београдска Опера на мајском фестивалу у Висбаде-*
ну, „Љубљански дневник“, Љубљана, 19. XII
1954.
- 4) *Београдска опера и балет њихује у Висбадену*
и Фиренци, „Борба“, Београд, 27. IV 1955.
- 5) *Београдска опера и балет њихује у Њурнеју*,
„Вечерње новости“, Београд, 27. IV 1955.
- 6) *Одлазак на велико њиховање*, „Политика“,
Београд, 30. IV 1955.
- 7) *Београдска опера на мајском фестивалу у Ви-*
сбадену, „Дуга“, Београд, 1. V 1955.
- 8) *Одлазак на велико њиховање*, „Политика“,
Београд, 4. V 1955.
- 9) *Изведба Гойшове опере „Еро с њихује*
њихује на међународном музичком фестивалу,
„Вјесник“, Загреб, 5. V 1955.
- 10) *Гойшовец „Еро“ на фестивалу у Висбадену*,
„Народни лист“, Загреб, 5. V 1955.
- 11) Р. Вујовић: *Ансамбл Београдске опере с њихује*
у Висбадену, „Борба“, Београд, 8. V 1955.
- 12) М. Вукдраговић: *Први њихује Београдске опере*
у Висбадену, „Борба“, Београд, 8. V 1955.
- 13) Бранко Драгутиновић: *Прво велико њихује у Ви-*
сбадену, „Политика“, Београд, 8. V 1955.
- 14) Бранко Драгутиновић: *Изванредна њихује*
опере „Еро с њихује“ у Висбадену, „По-
литика“, Београд, 9. V 1955.
- 15) *Велики њихује Београдске опере у Висбадену*,
„Политика“, Београд, 10. V 1955.
- 16) *Велики њихује Београдске опере у Висбадену*,
„Борба“, Београд, 10. V 1955.
- 17) М. К.: *Остварено је њихује*, „Поли-
тика“, Београд, 11. V 1955.
- 18) М. Ј.: *Велики њихује Београдске опере у Висба-*
дену, „Борба“, Београд, 11. V 1955.
- 19) *Велики њихује Београдске опере у Висбадену*,
„Нови лист“, Ријека, 11. V 1955.
- 20) Михаило Вукдраговић: *Велики њихује Београд-*
ске опере у Висбадену, „Борба“, Београд, 15.
V 1955.
- 21) М. Булатовић: *Један њихује са Милицом*
Миладиновић, „НИН“, Београд, 15. V 1955.

22) Љ. Б.: *Зајребачки њихује о београдској*
Опер-и, „Вечерње новости“, Београд, 29. V
1955.

23) *Остварено њихује Београдске опере у Ви-*
сбадену, „Народни лист“, Загреб, 2. VI 1955.

Сезона 1955/56.

Француска

Париз

Париски оперски фестивал 1956.

„Théâtre de Champs-Élysées“.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске
Опер-е.

Модест Мусоргски: *Хованшчина* (инстру-
ментација Николаја Римског-Корсакова),
12. и 14. V 1956.

Александар Бородин: *Кнез Игор*, 13. и 15.
V 1956.

- 1) *Београдска опера њихује на Париски фести-*
вал, „Политика“, Београд, 18. I 1956.
- 2) *Београдска опера њихује у Паризу „Хо-*
ваншчину“ и „Кнеза Игор“, „Вечерње ново-
сти“, Београд, 26. II 1956.
- 3) *Београдска опера њихује у Паризу њихује*
маја, „Борба“, Београд, 26. II 1956.
- 4) *Београдска Опера њихује у Паризу*, „Љубљан-
ски дневник“, Љубљана, 6. III 1956.
- 5) *Београдска опера и балет њихује се за њихује*
у Паризу и Висбадену, „Борба“, Бео-
град, 22. III 1956.
- 6) *Њихује њихује њихује Београдске опере*
у Паризу и Висбадену, „Политика“, Бео-
град, 28. III 1956.
- 7) Марија Кирић: *Пред велико њиховање*, „По-
литика“, Београд, 6. V 1956.
- 8) *Београдска опера њихује синоћ у Париз*,
„Политика“, Београд, 10. V 1956.
- 9) *Београдска опера у Паризу*, „Словенски порочева-
лец“, Љубљана, 13. V 1956.
- 10) О. Б.: *Београдска Опера у Паризу*, „Поли-
тика“, Београд, 13. V 1956.
- 11) О. Б.: *Београдска Опера – њихује њихује*
фестивала, „Политика“, Београд, 14. V 1956.
- 12) *Опера њихује београдске опере у Паризу*,
„Ослобођење“, Сарајево, 14. V 1956.
- 13) *Голем њихује во Париз*, „Нова Македонија“,
Скопје, 14. V 1956.
- 14) *Њихује београдске опере у Паризу*, „Народни
лист“, Загреб, 15. V 1956.
- 15) *Београдска опера во Париз*, „Нова Маке-
донија“, Скопје, 15. V 1956.

- 16) *Париска љублика срдачно поздравила Београдску оперу*, „Вјесник“, Загреб, 15. V 1956.
- 17) О. Б.: *Београдска Опера позвана и на друго љостивање у Паризу*, „Политика“, Београд, 15. V 1956.
- 18) Б. Пешин: *Једнодушне љохвале кријице и љублике*, „Борба“, Београд, 15. V 1956.
- 19) *Београдска опера одушевила љариску љублику*, „Политика“, Београд, 16. V 1956.
- 20) Б. Пешин: *Један од највећих успјеха наших уметника*, „Борба“, Београд, 16. V 1956.
- 21) *То је била сензација*, „Нови лист“, Ријека, 17. V 1956.
- 22) *Извођење „Кнеза Игор“ – највиши домей музичке уметности*, „Политика“, Београд, 17. V 1956.
- 23) *Gostovanje beogradske Opere v Parizu končano*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 17. V 1956.
- 24) *Uspješno gostovanje beogradske Opere v Parizu*, „Људска правда“, Љубљана, 17. V 1956.
- 25) *Француски музички критичари изразили су се најљохвалније о нашим уметницима*, „Борба“, Београд, 18. V 1956.
- 26) *Београдска опера љо заврши сво ељо љостивање во Париз*, „Репортер“, Скопје, 19. V 1956.
- 27) Љ. С.: *Париска љублика била је оичњена*, „Политика“, Београд, 24. V 1956.
- 28) М. К.: *Повраћак београдске Опере с највећег љостивања*, „Политика“, Београд, 24. V 1956.
- 29) М. Ј.: *Поносни смо љио је наша уметности љостивла љако огроман успех*, „Борба“, Београд, 24. V 1956.
- 30) М. Б.: *Један љренућак са члановима београдске Опере*, „НИН“, Београд, бр. 282, 1956.
- СР Немачка
- Висбаден
- Међународни мајски фестивал 1956. „Hessisches Staatstheater“, Grosses Haus. Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере. Модест Мусоргски: *Хованљчина* (инструментација Николаја Римског-Корсакова), 19. V 1956. Александар Бородин: *Кнез Игор*, 21. V 1956.
- 1) *Београдска Опера и Балет љостивање у Висбадену и идуће љодине*, „Борба“, Београд, 22. X 1955.
- 2) *Београдска Опера ољиђујовала у Зајадну Немачку љосле веома успелог љостивања у Паризу*, „Борба“, Београд, 17. V 1956.
- 3) *Градоначелник Висбадена љиредио љријем у часћ београдских уметника*, „Политика“, Београд, 21. V 1956.
- 4) Б. Драгутиновић: *Нови успех „Хованљчине“*, „Политика“, Београд, 21. V 1956.
- 5) *Веограјска Опера на festivalu в Wiesbaden*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 22. V 1956.
- 6) *Лондонска љиљамља о уљеху Београдске опере у Висбадену*, „Борба“, Београд, 22. V 1956.
- 7) *Ансамбл Београдске опере успелно завршио љостивање у Висбадену*, „Борба“, Београд, 23. V 1956.
- 8) *Успјех Београдске опере на фестивалу у Висбадену*, „Ослобођење“, Сарајево, 23. V 1956.
- 9) *Svečan sprejet beogradske umetnikov в Wiesbaden*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 23. V 1956.
- 10) Љ. С.: *Париска љублика била је оичњена*, „Вечерње новости“, Београд, 23. V 1956.
- 11) М. К.: *Повраћак Београдске опере с највећег љостивања*, „Политика“, Београд, 24. V 1956.
- 12) М. Ј.: *Поносни смо љио је наша уметности љостивла љако огроман успех*, „Борба“, Београд, 24. V 1956.
- 13) *Ансамбл Београдске опере стљио у земљу*, „Вјесник“, Загреб, 24. V 1956.
- 14) *Ансамбоољ на Београдска опера се враћи од Париз и Висбаден*, „Нова Македонија“, Скопје, 24. V 1956.
- 15) *Зајаднонемачка љиљамља истиче успех Београдске опере*, „Политика“, Београд, 25. V 1956.
- 16) *Љословенски уметници били су у центру љажње*, „Борба“, Београд, 25. V 1956.
- 17) Д. Благојевић: *Гостивање Београдске опере био је најрелније очекивани дођањ – истиче у свом извештају специјални дописник „Тажмса“ са фестивала у Висбадену*, „Борба“, Београд, 25. V 1956.
- 18) *Два велика љостивања*, „Политика“, Београд, 27. V 1956.
- 19) *Радивоје Јовановић: Ми Љословени имамо велике љјеваче*, „Вјесник“, Загреб, 27. V 1956.
- Сезона 1956/57.
- Француска
- Париз
- Међународни фестивал нација – Театар нација 1957. „Thââtre Sarah-Bernhardt“.
- Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере. Жил Масне: *Дон Кихот*, 27. и 29. III 1957.
- 1) *Београдска опера иде љоново у Париз и Фиренцу*, „Народни лист“, Загреб, 2. XI 1956.
- 2) *Веограјска провабени в Pariz*, „Вечер“, Марибор, 21. XI 1956.
- 3) *Београдска опера добила љозив за љостивање у Паризу*, „Борба“, Београд, 9. I 1957.
- 4) *Веограјска опера во gostovala в Parizu*, „Људска правда“, Љубљана, 9. I 1957.
- 5) *Београдска опера ољвара Позориљни фестивал у Паризу*, „Политика“, Београд, 23. I 1957.
- 6) З. Ж.: *„Дон Кихот“ и балетско вече у Паризу*, „Политика“, Београд, 10. II 1957.
- 7) *Določen је datum gostovanja Веограјске опере in балета в Parizu*, „Људска правда“, Љубљана, 11. II 1957.
- 8) *Уљврћени даљиу љостивања Београдске опере и балета у Позориљну нација у Паризу*, „Борба“, Београд, 19. II 1957.
- 10) *Опера с којом ће се Београђани љојавиши у Паризу*, „Борба“, Београд, 9. III 1957.
- 11) *Велико интересовање за љостивање Београдске опере и балета у Паризу*, „Ослобођење“, Сарајево, 11. III 1957.
- 12) *Ансамбл Београдске опере љуђује у недељу у Париз*, „Политика“, Београд, 20. III 1957.
- 13) *Пријем у француској Амбасади љоводом одласка Београдске опере у Париз*, „Политика“, Београд, 21. III 1957.
- 14) *Опера и Балет стљемају се за Париз*, „Вечерње новости“, Београд, 21. III 1957.
- 15) *Насљијом Београдске опере у Паризу бић ће ољворено Казалиљне нација*, „Нови лист“, Ријека, 22. III 1957.
- 16) *Београдска опера љуђује данас у Париз*, „Политика“, Београд, 24. III 1957.
- 17) *Један љренућак са Оскаром Даноном*, „НИН“, Београд, 24. III 1957.
- 18) *Београдска опера и балет ољиђујовали у Париз*, „Борба“, Београд, 25. III 1957.
- 19) *Odrli smo Gledališће narodov*, „Вечер“, Марибор, 28. III 1957.
- 20) З. Жујовић: *Маснеов „Дон Кихот“ у Паризу*, „Политика“, Београд, 29. III 1957.
- 21) *„Орор“: Осим Маснеа, све је било љрвокласно*, „Ослобођење“, Сарајево, 29. III 1957.
- 22) *Успех Београдске опере у Паризу љриликком*

- Усїех Београдске оїере у Паризу їриликот оїварана Позориїїа наїїа, „Вечерње новости“, Београд, 30. III 1957.
- 23) К. Шипуш: *Незаборавни доживљаї*, „Вјесник“, Загреб, 30. III 1957.
 - 24) З. Ж.: *Нове їохвале извођачима „Дон Кихота“*, „Политика“, Београд, 30. III 1957.
 - 25) З. Жујовић: *Париска шїамїа и даље исїиче усїех Београдске оїере*, „Политика“, Београд, 31. III 1957.
 - 26) *Високе оцене француске шїамїе о їосїовану Београдске оїере и балейта*, „Борба“, Београд, 31. III 1957.
 - 27) *Београдска оїера враїа се суїра у Београд*, „Борба“, Београд, 31. III 1957.
 - 28) *Uspeh Veograjske opere v Parizu*, „Људска правда“, Љубљана, 1. IV 1957.
 - 29) *Повраїїак чланова Оїере из Париза*, „Политика“, Београд, 2. IV 1957.
 - 30) *Po uspehu v Parizu*, „Људска правда“, Љубљана, 2. IV 1957.
 - 31) *Uspelo gostovanje beograjske Opere*, „Словенски порчевалец“, Љубљана, 3. IV 1957.
 - 32) *Досад највећи усїех Београдске оїере*, „Борба“, Београд, 3. IV 1957.
 - 33) М. К.: *Криїика је једнодушно исїакла усїех београдских уметника*, „Политика“, Београд, 3. IV 1957.
 - 34) *Velik uspeh beograjske Opere v Parizu*, „Вечер“, Марибор, 3. IV 1957.
 - 35) *Velik uspeh Miroslava Šangalovića in Ladka Korošca v Parizu*, „Тенденска трибуна“, Љубљана, 4. IV 1957.
 - 36) „Београдска оїера расїолаже їевачима какве моїу да їосїеле Миланска скала и Бечка оїера“, „Борба“, Београд, 4. IV 1957.
 - 37) А. К.: *„Добили смо мноїо комїлимената“*, „Вјесник“, Загреб, 4. IV 1957.
 - 38) *Највеїїи uspeh beograjske Opere doslej*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 4. IV 1957.
 - 39) *Veograjska opera v Parizu*, „Приморске новїце“, Нова Горица, 19. IV 1957.
 - 40) Андре Жосе: *Васкрснїиї „Дон Кихот“*, „Политика“, Београд, 21. IV 1957.
- СР Немачка
- Висбаден
Међународни мајски фестивал 1957.
„Hessisches Staatstheater“, Grosses Haus.
Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.
Модест Мусоргски: *Борис Годунов* (инструментација Николаја Римског-Косаркова), 11. V 1957.
- Жил Масне: *Дон Кихот*, 13. V 1957.
- 1) *Београдска оїера на Висбаденском фестивалу*, „Вечерње новости“, Београд, 11. IX 1956.
 - 2) *Београдска оїера на Висбаденском фестивалу*, „Борба“, Београд, 12. IX 1956.
 - 3) *Veograjska Opera na Wiesbadensket festivalu*, „Људска правда“, Љубљана, 13. IX 1956.
 - 4) *Београдска оїера на Висбаденском фестивалу*, „Дневник“, Нови Сад, 17. IX 1956.
 - 5) *Београдскаїа оїера и балейт на фестивалиїе во Висбаден, Фиренца и Аїїина*, „Нова Македонија“, Скопље, 28. II 1957.
 - 6) *Госїоване Београдске оїере и балейта*, „Политика“, Београд, 3. III 1957.
 - 7) *Београдска оїера одлази на їосїоване у Висбаден и Фиренцу*, „Политика“, Београд, 6. V 1957.
 - 8) *Veograjska Opera in balet odrotovala v Wiesbaden*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 9. V 1957.
 - 9) *Београдска оїера и балейт їуїуїу данас у Висбаден*, „Борба“, Београд, 9. V 1957.
 - 10) *Београдска оїера оїїїуїовала на фестивал у Висбаден*, „Политика“, Београд, 10. V 1957.
 - 11) *Ансамбл Београдске оїере и балейта оїїїуїовао у Висбаден*, „Ослобођење“, Сарајево, 10. V 1957.
 - 12) Марија Кирић: *Ансамбл Београдске оїере и балейта сїиїао у Висбаден*, „Политика“, Београд, 11. V 1957.
 - 13) М. Кирић: *Добра їредсїава омилене оїере „Борис Годунов“*, „Политика“, Београд, 13. V 1957.
 - 14) М. Кирић: *Висбаденски лїсїови о їредсїави „Борис Годунов“*, „Политика“, Београд, 14. V 1957.
 - 15) *Повраїїак једної дела чланова Београдске оїере из Висбадена*, „Политика“, Београд, 16. V 1957.
 - 16) Марија Кирић: *Досад нейознаїїе вредносїиї „Дон Кихота“*, „Политика“, Београд, 17. V 1957.
 - 17) М. К.: *Чланови Београдске оїере враїили се с їосїоване*, „Политика“, Београд, 21. V 1957.
 - 18) *После великої усїеха у Висбадену и Фиренци*, „Борба“, Београд, 21. V 1957.
 - 19) *Фиренца и Висбаден: две велике афирмације*, „НИН“, Београд, 26. V 1957.
- Иїїалија
Фиренца
XX музїчки фестивал – Флорентински мај.
„Teatro della Pergola“
Солости, хор и оркестар Београдске опере.
- Леош Јаначек: *Каћа Кабанова*, 16. и 18. V 1957.
- 1) *Београдска оїера їрикавала „Каћу Кабанову“ у Фиренци*, „Борба“, Београд, 18. V 1957.
 - 2) Марија Кирић: *Усїела їреїсїава „Каће Кабанове“*, „Политика“, Београд, 18. V 1957.
 - 3) М. К.: *Чланови Београдске оїере враїили се са їосїоване*, „Политика“, Београд, 21. V 1957.
 - 4) *После великої усїеха у Висбадену и Фиренци*, „Борба“, Београд, 21. V 1957.
 - 5) *Фиренца и Висбаден: две велике афирмације*, „НИН“, Београд, 26. V 1957.
- Сезона 1957/58.
- СР Немачка
- Висбаден
Међународни мајски фестивал 1958.
„Hessisches Staatstheater“, Grosses Haus.
Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.
Александар Бородин: *Кнез Ѓїор*, 30. V 1958.
- Леош Јаначек: *Каћи Кибинїови*, 1. VI 1958.
- 1) *Београдска оїера на евроїским фестивалима*, „Нови лист“, Ријека, 8. IV 1958.
 - 2) *Београдска оїера одлази у среду на їосїоване у Висбаден и Лозану*, „Политика“, Београд, 23. V 1958.
 - 3) *Оїера и Балейт Народної їозориїїа оїїїуїовали у Висбаден и Лозану*, „Политика“, Београд, 29. V 1958.
 - 4) *Veograjska opera v Wiesbadnu*, „Словенски порчевалец“, Љубљана, 6. VI 1958.
 - 5) *У Београд доїуїовао један део чланова Оїере и Балейта*, „Борба“, Београд, 10. VI 1958.
 - 6) М. К.: *Криїика исїиче висока уметничка досїїїїїїна Београдске оїере*, „Политика“, Београд, 11. VI 1958.
 - 7) Р. К.: *Усїецїна їурнеја на белїрадскаїа оїера и балейт*, „Нова Македонија“, Скопље, 12. VI 1958.
 - 8) Б. П.: *Триїумф Београдске оїере*, „Политика“, Београд, 15. VI 1958.

Сезона 1958/59.

Италија

Венеција

„Teatro la Fenice“.

Солисти, хор и балет београдске Опере, оркестар „Teatro la Fenice“.

Александар Бородин: *Кнез Игор*, 29. и 31. I 1959.

- 1) *Београдска ојера јосијује у Венецији?*, „Борба“, Београд, 4. XI 1958.
- 2) *У неколико редова*, „Борба“, Београд, 12. I 1959.
- 3) *Београдска ојера одлази на јосијовање у Венецију*, „Политика“, Београд, 26. I 1959.
- 4) *Београдска опера у Венецији*, „Словенски порочевалец“, Љубљана, 27. I 1959.
- 5) *Београдска ојера у Венецији*, „Политика“, Београд, 28. I 1959.
- 6) *Београдска опера у Венецији*, „Вечер“, Марибор, 29. I 1959.
- 7) Б. М. Драгутиновић: *„Кнез Игор“ први пут у Венецији*, „Политика“, Београд, 31. I 1959.
- 8) *Повратак Београдске ојере*, „Вечерње новости“, Београд, 3. II 1959.
- 9) М. К.: *Једно од најусиљенијих јосијована*, „Политика“, Београд, 4. II 1959.
- 10) *Ансамбл Београдске ојере допутовао у Београд*, „Борба“, Београд, 4. II 1959.
- 11) Р. Куз.: *Усиљено јосијовање Белградској ојери во Венецији*, „Нова Македонија“, Скопје, 5. II 1959.
- 12) *Успехи Београдске Опере*, „Словенски порочевалец“, Љубљана, 6. II 1959.
- 13) *Блистав „Кнез Игор“*, „Политика“, Београд, 8. II 1959.
- 14) Михаило Вукдраговић: *„Извођење које чини часит изоричију Ла Фениче“*, „Борба“, Београд, 9. II 1959.
- 15) Драган Ђулић: *„Кнез Игор“ у Венецији*, „Спорт и свет“, Београд, 10. II 1959.
- 16) Павле Мерку: *Београдска Ојера у Венецији*, „Звук“, Београд, 1959. бр. 26–27, стр. 257.

СР Немачка

Висбаден

Међународни мајски фестивал 1959.

„Hessisches Staatstheater“, Grosses Haus.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.

Шарл Гуно: *Фауст*, 30. V 1959.

Сергеј Прокофјев: *Залjublен у шри наранце*, 31. V 1959.

Модест Мусоргски: *Борис Годунов* (инструментација Николаја Римског-Корсакова), 1. VI 1959.

- 1) *Трети пут у Висбадену и Лозани*, „Вечерње новости“, Београд, 18. II 1959.
- 2) *Београдска ојера креће*, „Вечерње новости“, Београд, 26. V 1959.
- 3) *Једанаест ирејскава Београдске ојере у Висбадену, Лозани и Паризу*, „Политика“, Београд, 27. V 1959.
- 4) *Београдска ојера ошћујовала у Швајцарску и Француску*, „Вечерњи вјесник“, Загреб, 28. V 1959.
- 5) *Две шурнеје*, „Политика“, Београд, 28. V 1959.
- 6) *Velik uspeh beogradske Opere v Wiesbadenu*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 1. VI 1959.
- 7) *Велики успјех Београдске ојере*, „Вечерњи вјесник“, Загреб, 1. VI 1959.
- 8) *Успјех Београдске ојере на фестивалу у Висбадену*, „Борба“, Београд, 1. VI 1959.
- 9) *Успех Београдске Опере*, „Дело“, Љубљана, 1. VI 1959.
- 10) *Велики успјех Београдске ојере на фестивалу у Висбадену*, „Борба“, Београд, 2. VI 1959.
- 11) *„Визионарки и динамични музички театар“*, „Ослобођење“, Сарајево, 3. VI 1959.
- 12) *Поново успјех*, „Глас Славоније“, Осиек, 3. VI 1959.
- 13) *Prodoren uspeh beogradske Opere*, „Вечер“, Марибор, 5. VI 1959.
- 14) *Зајаднонемачки листови о успјеху Београдске ојере у Висбадену*, „Политика“, Београд, 5. VI 1959.
- 15) *Kratko in novo*, „Вечер“, Марибор, 6. VI 1959.
- 16) *Београдска ојера у Висбадену*, „Слободна Далмација“, Сплит, 6. VI 1959.
- 17) *Онемоућен бис*, „Вечерње новости“, Београд, 11. VI 1959.
- 18) *Као да је исано за Београђане*, „Вечерње новости“, Београд, 18. VI 1959.
- 19) *Евројска наград за косимиографију*, „Политика“, Београд, 21. VI 1959.

Швајцарска

Лозана

Међународни фестивал 1959.

„Thâtre de Beaulieu“.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.

Александар Бородин: *Кнез Игор*, 3. и 6. VI 1959.

Шарл Гуно: *Фауст*, 4. VI 1959.

- 1) *Распородан „Кнез Игор“*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 4. VI 1959.
- 2) *Београдска Опера в Швјци*, „Дело“, Љубљана, 5. VI 1959.
- 3) *Госијување на Белградској ојери во Швајцарија*, „Нова Македонија“, Скопје, 5. VI 1959.
- 4) *Београдска ојера са успјехом ирикавала „Кнеза Игор“ на фестивалу у Лозани*, „Борба“, Београд, 5. VI 1959.
- 5) *Песније, љумаша и целиош сјекшак се слани со дух на Бородиновото дело*, „Нова Македонија“, Скопје, 5. VI 1959.
- 6) *Prodoren uspeh beogradske Opere*, „Вечер“, Марибор, 5. VI 1959.
- 7) *Успјех Београдске ојере у Лозани*, „Политика“, Београд, 5. VI 1959.
- 8) *„Трибун де Лозан“ о иредсјави Београдске ојере*, „Политика“, Београд, 6. VI 1959.
- 9) *Швајцарска шћамша о јосијовању Београдске ојере*, „Борба“, Београд, 6. VI 1959.
- 10) *Швајцарскош ичаш за Белградској ојери*, „Нова Македонија“, Скопје, 7. VI 1959.

Француска

Париз

Међународни фестивал нација – Театар нација 1959.

„Thâtre Sarah-Bernhardt“.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.

Шарл Гуно: *Фауст*, 9. и 11. VI 1959.

Леош Јаначек: *Каћа Кабанова*, 10. и 12. VI 1959.

Никола Херцигоња: *Горски вијенац*, 13. VI 1959.

- 1) О. Б.: *Клод Плансон ирејовара о јосијовању Београдске ојере у иарском „Позоришћу нација“*, „Политика“, Београд, 14. II 1959.
- 2) *Пей иредсјави Београдске ојере у Позоришћу нација*, „Политика“, Београд, 11. III 1959.
- 3) *Београдска Опера в Паризу ин Швјци*, „Људска правда“, Љубљана, 12. III 1959.
- 4) Н. П.: *Два велика сјекшакла за иариску љублшу*, „Борба“, Београд, 15. V 1959.
- 5) *Београдска ојера сшћила у Париз*, „Вечерњи вјесник“, Загреб, 8. VI 1959.
- 6) *Београдска Опера в Паризу*, „Вечер“, Марибор, 8. VI 1959.

- 7) *Београдска опера доуџиловала у Париз*, „Борба“, Београд, 8. VI 1959.
- 8) *Олга Божичковић: Београдска опера доуџиловала у Париз*, „Политика“, Београд, 8. VI 1959.
- 9) *Слободан Глумац: Синоћ је изведен Гуноов „Фауст“*, „Борба“, Београд, 10. VI 1959.
- 10) *Веограјска Опера у Паризу*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 10. VI 1959.
- 11) *Ireden uspeh Veograjskanov u Parizu*, „Вечер“, Марибор, 11. VI 1959.
- 12) *Београдска опера изавла „Фауста“ у Паризу*, „Вјесник“, Загреб, 11. VI 1959.
- 13) *Тойол њрием на Белградскаџа опера во Париз*, „Нова Македонија“, Скопје, 11. VI 1959.
- 14) *Париска шџамаџа џоволно коменџариџе извођене „Фауста“ Београдске опере*, „Ослобођење“, Сарајево, 11. VI 1959.
- 15) *Веограјска опера досегла в Паризу велик успех*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 11. VI 1959.
- 16) *Усџех Београдске опере у Паризу*, „Народни лист“, Загреб, 12. VI 1959.
- 17) *Захваљујући Чанџаловићу опера „Фауст“ може у Југославији носџиџи име „Мефисџо“*, „Ослобођење“, Сарајево, 12. VI 1959.
- 18) *Парискоџ џечџаџ на Белградскаџа опера*, „Нова Македонија“, Скопје, 12. VI 1959.
- 19) *Љ. Сабић: „Оно шџџ је у Паризу „Фауст“, џо је у Београду „Мефисџо“*, „Вечерње новости“, Београд, 12. VI 1959.
- 20) *С. Глумац: „Фауст“ и „Каџа Кабанова“ врло џоволно џримљени*, „Борба“, Београд, 12. VI 1959.
- 21) *Олга Божичковић: Французи о „Фаусту“ и „Каџи Кабановој“*, „Политика“, Београд, 12. VI 1959.
- 22) *Љерка Сабић: Нови „Фауст“ за Парижане*, „Вечерње новости“, Београд, 12. VI 1959.
- 23) *Олга Божичковић: Лекџија смелосџиџи*, „Политика“, Београд, 13. VI 1959.
- 24) *С. Глумац: Несумњив усџех у Театру наџиџа*, „Борба“, Београд, 13. VI 1959.
- 25) *Београдска опера у Паризу*, „Слободна Далмација“, Сплит, 13. VI 1959.
- 26) *Веограјска Опера в Паризу*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 15. VI 1959.
- 27) *Заврџи џосџувањџо на Белградскаџа опера во Париз*, „Нова Македонија“, Скопје, 15. VI 1959.
- 28) *Заврџено џосџување Београдске опере у Паризу*, „Борба“, Београд, 15. VI 1959.
- 29) *Олга Божичковић: Парижани су џоџло џримџили „Горски виџенаџ“*, „Политика“, Београд, 15. VI 1959.
- 30) *Слободан Глумац: Неслаџане између џариских криџиџчара и џублике*, „Борба“, Београд, 16. VI 1959.
- 31) *Повраџаџ Београдске опере*, „Вечерње новости“, Београд, 16. VI 1959.
- 32) *Д. Булић: Висбаден – Лозана – Париз*, „Спорт и свет“, Београд, 16. VI 1959.
- 33) *Чланови Београдске опере доуџиловали из Париза*, „Политика“, Београд, 17. VI 1959.
- 34) *Ансамбл Опере враџиџо се у Београд*, „Борба“, Београд, 17. VI 1959.
- 35) *Олга Божичковић: „Фџитаро“ и „Монд“ о Херџиџоџиџом „Горском виџену“*, „Политика“, Београд, 17. VI 1959.
- 36) *Слободан Глумац: Криџиџчар „Монда“ одаје џрџзнање Херџиџоџиџом ораџиџориџуму*, „Борба“, Београд, 17. VI 1959.
- 37) *Слободан Глумац: Преџџџава „Фауста“ осџџала у ценџиру џажње*, „Борба“, Београд, 19. VI 1959.
- 38) *Рене Жугле: Београд може да се џоноси своџим умџџницима*, „Политика“, Београд, 21. VI 1959.
- 39) *Дџџломе младих криџиџчара додељене Чанџаловићу и Данону за усџехе у „Позориџиџу наџиџа“*, „Политика“, Београд, 11. VII 1959.
- 40) *Данон и Чанџаловић добили наџраде Позориџиџа наџиџа*, „Борба“, Београд, 11. VII 1959.
- 41) *Данон и Чанџаловић добили наџраде Казаџиџиџа наџиџа у Паризу*, „Вјесник“, Загреб, 11. VII 1959.
- 42) *С. М.: Наџраде из Париза*, „Вечерње новости“, Београд, 11. VII 1959.
- 43) *М. Обрадовић: Југословенска опера у свом џунном усџону*, „Ослобођење“, Сарајево, 19. VII 1959.
- 44) *Оскар Данон и Мирослав Чанџаловић џримџили дџџломе у Позориџиџу наџиџа*, „Дневник“, Нови Сад, 19. VII 1959.
- 45) *Дџџломе југословенским умџџницима*, „Вјесник“, Загреб, 19. VII 1959.
- 46) *Podелиli so nagrade „Gledališča narodov“*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 20. VII 1959.

Сезона 1959/60.

Италија

Венеџија

„Teatro la Fenice“.

Солисти, хор и балет београдске Опере, оркестар „Teatro la Fenice“.

Модест Мусоргски: *Хованџичина* (инструментација Николаја Римског-Корсакова), 21, 23 и 24. I 1960.

1) *Београдска опера џоново ће џосџуваџи у Венеџији*, „Борба“, Београд, 26. IX 1959.

2) *Пеџ џредџџава Београдске опере у Венеџији*, „Политика“, Београд, 6. I 1960.

3) *Веограјска Опера в Venetkah*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 7. I 1960.

4) *Београдска опера џосџује у Венеџији*, „Слободна Далмација“, Сплит, 8. I 1960.

5) *Веограјска Опера во gostovala в Venetkah*, „Дело“, Љубљана, 14. I 1960.

6) *Београдска Опера у Венеџији*, „Слободна Далмација“, Сплит, 19. I 1960.

7) *„Хованџичина“ у колима за сџаване*, „Вечерње новости“, Београд, 19. I 1960.

8) *Београдска Опера и Балет џоџиџовали на џосџување у Венеџији*, „Борба“, Београд, 19. I 1960.

9) *Београдска Опера и Балет џу Венеџији*, „Борба“, Београд, 22. I 1960.

10) *Веограјска Опера в Venetkah*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 22. I 1960.

11) *Госџување Београдске опере у Венеџији*, „Глас Славоније“, Осџјек, 23. I 1960.

12) *Душан Фортич: Веограјска Опера в Venetkah*, „Дело“, Љубљана, 23. I 1960.

13) *Усџех „Хованџичине“ у Венеџији*, „Борба“, Београд, 23. I 1960.

14) *Б. Драгуџиновић: „Хованџичина“ у Венеџији*, „Политика“, Београд, 23. I 1960.

15) *Одлично усџело џосџување у Венеџији*, „Борба“, Београд, 27. I 1960.

16) *Павао Броз: Аџлаузи у Венеџији*, „Комунист“, Београд, 28. I 1960.

- 17) Растанак у Венецији, „Илустрована поитика“, Београд, 2. II 1960.
- 18) Павле Мерку: *Госпование ансамбла Београдске опере у Венецији*, „Звук“, Београд, 1960, бр. 39–40, стр. 495.

СР Немачка

Висбаден

Међународни мајски фестивал 1960.
„Hessisches Staatstheater“, Grosses Haus.
Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.
Петар Илић Чајковски: *Евџеније Оњџин*, 20. V 1960.
Сергеј Прокофјев: *Залубљен у тире наранџе*, 21. V 1960.

- 1) *Госпование београдске Опере у Висбадену*, „Вјесник“, Загреб, 28. II 1960.
- 2) *Београдска опера њујује у Висбаден и Лозани*, „Вечерње новости“, Београд, 12. V 1960.
- 3) *Београдска Опера и Балет њоспјују у Висбадену и Лозани*, „Борба“, Београд, 18. V 1960.
- 4) *Поново на њоспјовану*, „Политика“, Београд, 19. V 1960.
- 5) Б. Драгутиновић: „Евџеније Оњџин“ у Висбадену, „Политика“, Београд, 22. V 1960.
- 6) Душан Шевич: *Осмо њоспјоване Београдске опере у Висбадену*, „Борба“, Београд, 22. V 1960.
- 7) *Успех Београдске опере на фестивалу у Висбадену*, „Борба“, Београд, 23. V 1960.
- 8) *Свежина и висок квалитет извођена*, „Политика“, Београд, 24. V 1960.
- 9) *Још један успех београдских уметника*, „Дневник“, Нови Сад, 24. V 1960.
- 10) Б. Драгутиновић: *Завршено ѡродневно њоспјоване Београдске опере у Висбадену*, „Политика“, Београд, 25. V 1960.
- 11) *Осми сусрет у Висбадену*, „Борба“, Београд, 25. V 1960.

Швајцарска

Лозана

Међународни фестивал 1960.
„Th  tre de Veaulieu“.
Солисти, хор, оркестар и балет Београдске опере.
Модест Мусоргски: *Борис Годунов* (инструментација Николаја Римског-Корсакова), 25. V 1960.
Петар Илић Чајковски: *Евџеније Оњџин*, 26. V 1960.

Модест Мусоргски: *Хованџина* (инструментација Николаја Римског-Корсакова), 28. V 1960.

- 1) *Београдска опера ѡриказала синоћ „Бориса Годунова“ у Лозани*, „Политика“, Београд, 27. V 1960.
- 2) Душан Шевич: *Београдска опера ѡтворила Петти интернационални фестивал у Лозани*, „Борба“, Београд, 27. V 1960.
- 3) *Опера из Београда ѡриказала у Лозани „Евџенија Оњџина“*, „Борба“, Београд, 28. V 1960.
- 4) Б. Драгутиновић: „Евџенија Оњџин“ – *друа ѡретсјава Београдске опере у Лозани*, „Политика“, Београд, 28. V 1960.
- 5) *Швајцарска ѡтлама ѡ ѡспјовану београдске Опере у Лозани*, „Борба“, Београд, 29. V 1960.
- 6) Душан Шевич: *Београдска опера завршила ѡспјоване у Лозани*, „Борба“, Београд, 30. V 1960.
- 7) *Завршено ѡспјоване Београдске опере у Лозани*, „Политика“, Београд, 30. V 1960.
- 8) *Поврајак Београдске опере ѡсле успелѡ ѡспјована у Лозани*, „Борба“, Београд, 31. V 1960.

Сезона 1960/61.

Полска

Варшава
„Ranstwowa Opera w Warszawie“.
Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.
Модест Мусоргски: *Хованџина* (инструментација Николаја Римског-Корсакова), 1. и 8. IX 1960.
Ђан Карло Меноти: *Конзул*, 2. IX 1960.
Жил Масне: *Дон Кихѡй*, 3. и 8. IX 1960.
Петар Коњовић: *Коцѡјана*, 5. IX 1960.
Сергеј Прокофјев: *Залубљен у тире наранџе*, 7. IX 1960.

- 1) *Четирѡ оперска и тирѡ балетска дела извещје Београдска опера у Полској*, „Борба“, Београд, 9. III 1960.
- 2) *Утврђен ѡрорам ѡспјована београдске Оперѡ у Варшави и Вроцлаву*, „Борба“, Београд, 18. V 1960.
- 3) *Београдска Опера и Балет ѡспјјују у Полској*, „Ослобођење“, Сарајево, 18. VIII 1960.
- 4) *Веограјски уметници у Варшави*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 18. VIII 1960.
- 5) *Gostovanje na Poljskiet*, „Дело“, Љубљана, 20. VIII 1960.

- 6) *Београдска опера и балет ѡспјоваће у Полској*, „Свијет“, Сарајево, 23. VIII 1960.
- 7) *Gostovanje na Poljskiet*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 27. VIII 1960.
- 8) *Опера и Балет ѡспјјују у Полској*, „Борба“, Београд, 27. VIII 1960.
- 9) *Београдска опера одлази на ѡспјоване у Полску*, „Политика“, Београд, 27. VIII 1960.
- 10) Љ. Ђ.: *Оскар Данон: Први ѡућ у Полској*, „Спорт и свет“, Београд, 30. VIII 1960.
- 11) *Београдска Опера и Балет ѡспјјовали у Варшаву*, „Борба“, Београд, 30. VIII 1960.
- 12) *Ансамбл Београдске оперѡ и балетѡ ѡспјјоваѡ у Варшаву*, „Нови лист“, Ријека, 31. VIII 1960.
- 13) *Опера и балет народној ѡзоришћу из Београда ѡспјјовали у Полску*, „Политика“, Београд, 31. VIII 1960.
- 14) Љ. Сабих: *Ансамбл београдске Оперѡ и Балетѡ доушјоваѡ у Варшаву*, „Борба“, Београд, 31. VIII 1960.
- 15) Љ. Сабих: *Полска ѡублика ѡило ѡздравила ансамбл београдске Оперѡ*, „Борба“, Београд, 2. IX 1960.
- 16) Љ. Сабих: *Пѡврђена реушјација*, „Борба“, Београд, 3. IX 1960.
- 17) *Олга Божичковић: Београдска опера ѡткрива заборављена дела*, „Политика“, Београд, 3. IX 1960.
- 18) Љ. Сабих: *Високо вокално мајстѡрствѡ*, „Борба“, Београд, 4. IX 1960.
- 19) *Олга Божичковић: Варшавски листѡви истичу „Хованџину“ као велику ѡредстваву*, „Политика“, Београд, 4. IX 1960.
- 20) *Олга Божичковић: Јединствѡ музике, ѡвана и ѡлуме*, „Политика“, Београд, 5. IX 1960.
- 21) Љ. Сабих: *Склад музике, ѡвана и ѡлуме*, „Борба“, Београд, 5. IX 1960.
- 22) Љ. Сабих: *„Хованџина“ и „Конзул“ сѡкли висока ѡризнања*, „Вечерње новости“, Београд, 6. IX 1960.
- 23) *Позитивне оценѡ*, „Дело“, Љубљана, 6. IX 1960.
- 24) *Љерка Сабих: „Дон Кихѡй“ досад најуспелѡја ѡредствавѡ*, „Борба“, Београд, 7. IX 1960.
- 25) *Олга Божичковић: „Дон Кихѡй“ – досад највећи успех*, „Политика“, Београд, 7. IX 1960.
- 26) *Uspeh beogradske Opere v Varšavi*, „Дело“, Љубљана, 8. IX 1960.
- 27) Љ. Сабих: *„Каѡ да слушамо Шалѡина“*, „Вечерње новости“, Београд, 9. IX 1960.

- 28) Олга Божичковић: *Нове похвале „Дон Кихоту“*, „Политика“, Београд, 9. IX 1960.
- 29) Љ. Сабих: *Поволне оцене „Борба“*, Београд, 9. IX 1960.
- 30) *Похвално исчање пољске шћамје о јосћовану београдске Ојере и Балейа „Ослобођење“*, Сарајево, 19. IX 1960.
- 31) Љ. С.: *После јосћована Београдске ојере и балейа у Пољској „Борба“*, Београд, 19. IX 1960.
- 32) „*Kurug Polski*“ о Чанталовићу, „Глас Славоније“, Осиек, 27. IX 1960.

Италија

Венеција

„Teatro la Fenice“.

Солисти, хор и балет београдске Опере, оркестар „Teatro la Fenice“.

Петар Иљич Чајковски: *Евџеније Оњџин*, 30. XII 1960. и 1. и 3. I 1961.

- 1) *Ове јесени: Зајреб и Венеција*, „Борба“, Београд, 23. X 1960.
- 2) *Београдска ојера и балей јосћују у Венецији и Каиру*, „Дневник“, Нови Сад, 27. XII 1960.
- 3) *Београдска ојера одлази сућра у Венецију*, „Политика“, Београд, 27. XII 1960.
- 4) *Београдска Ојера и Балей одлазе на јосћовине у Венецију*, „Борба“, Београд, 27. XII 1960.
- 5) *Београдска ојера у Венецији*, „Вечерњи лист“, Загреб, 30. XII 1960.
- 6) Д. Шевих: *Усћех Београдске ојере у Венецији*, „Борба“, Београд, 1. I 1961.
- 7) Сергије Лукач: *Једнодућна јризнана јублике и крићише*, „Политика“, Београд, 4. I 1961.
- 8) *Београдски умјетници у Венецији*, „Вјесник“, Загреб, 4. I 1961.
- 9) *Arta viv Venetka*, „Дело“, Јубљана, 5. I 1961.

10) *Велики усћех Београдске ојере у Венецији*, „Дневник“, Нови Сад, 5. I 1961.

11) *Заврћено јосћоване Београдске ојере у Венецији*, „Политика“, Београд, 5. I 1961.

12) *Заврћено јосћоване Београдске ојере и балейа у Венецији „Ослобођење“*, Сарајево, 6. I 1961.

Швајцарска

Лозана

Међународни фестивал 1961.

„Tháâtre de Veaulieu“.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.

Александар Бородин: *Кнез Ићор*, 14. V 1961.

Петар Иљич Чајковски: *Пикова дама*, 15. V 1961.

Сергеј Прокофјев: *Залуљен у јри наранце*, 17. V 1961.

1) *Пројрам јосћована Београдске ојере у Лозани и Визбадену*, „Политика“, Београд, 15. III 1961.

2) *Веограјска Опера во гостовала в тјјини*, „Дело“, Јубљана, 11. V 1961.

3) *Београдска ојера одлази данас у Швајцарску и Зајадну Немачку*, „Политика“, Београд, 12. V 1961.

4) *Ансамбл београдске Ојере и Балейа ојћујовао на јосћована у Лозану и Визбаден*, „Борба“, Београд, 13. V 1961.

5) *Београдска ојера у Lausanni i Wiesebadenu*, „Вјесник“, Загреб, 3. V 1961.

6) *Београдска ојера ојћујовала на јосћоване у Лозану и Визбаден*, „Ослобођење“, Сарајево, 13. V 1961.

7) Бранко Драгутиновић: *Београдска јредсћава „Кнеза Ићора“ добија интернационалну јојћуларносћ*, „Политика“, Београд, 16. V 1961.

8) Љерка Сабих: *Београдска Ојера усћешно ојворила Лозански фесћивал*, „Борба“, Београд, 16. V 1961.

9) Љерка Сабих: *Рехабилитација „Пикове даме“ у извођењу београдске Ојере*, „Борба“, Београд, 17. V 1961.

10) Бранко Драгутиновић: *„Пикова дама“ – нов усћех*, „Политика“, Београд, 17. V 1961.

11) Б. М. Д.: *Велики усћех ојере „Залуљен у јри наранце“ у Лозани*, „Политика“, Београд, 20. V 1961.

СР Немачка

Висбаден

Међународни мајски фестивал 1961.

„Hessisches Staatstheater“, Grosses Haus.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.

Сергеј Прокофјев: *Коцкар*, 20. V 1961.

Жил Масне: *Дон Кихот*, 21. V 1961.

Александар Бородин: *Кнез Ићор*, 22. V 1961.

1) Б. М. Д.: *Данас јосћине јосћоване Београдске ојере у Визбадену*, „Политика“, Београд, 20. V 1961.

2) Б. М. Д.: *Публика изванредно јримила „Коцкара“ од Прокофјева*, „Политика“, Београд, 22. V 1961.

3) Љерка Сабих: *Традиционално јосћоване – јтрадиционалан усћех*, „Борба“, Београд, 23. V 1961.

4) Љ. С.: *Појверда ранијих усћеха*, „Борба“, Београд, 26. V 1961.

5) Јуриј Густинчич: *Високе оцене јјословенске умјетносћи у „Тајмсу“*, „Политика“, Београд, 28. V 1961.

Сезона 1961/62.

Италија

Торино

Међународна изложба рада 1961.

„Teatro Nuovo di Torino“.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.

Александар Бородин: *Кнез Ићор*, 7. X 1961.

Жил Масне: *Дон Кихот*, 8. X 1961.

1) Вања Краљевих: *Ванредни усћех „Кнеза Ићора“ у Торину*, „Борба“, Београд, 9. X 1961.

2) *Заврћени „Јјословенски дани“ у Торину*, „Политика“, Београд, 9. X 1961.

3) В. Краљевих: *Похвале „Дон Кихоту“*, „Борба“, Београд, 10. X 1961.

4) Љ. С.: *Ансамбл београдске Ојере и Балейа враћило се с јосћована у Торину*, „Борба“, Београд, 12. X 1961.

Милано

„Teatro alla Scala“.

Солисти и хор београдске Опере, оркестар „Teatro alla Scala“.

концерћ, 10. и 11. XI 1961.

1) *Сарадна Београдске ојере с миланском Скалом*, „Борба“, Београд, 7. X 1959.

2) *Дирекћор миланске Скале дојћујовао у Београд*, „Борба“, Београд, 22. VI 1960.

- 3) Љерка Сабих: *Енџуџизам и нови дух – основне одлике београдске Ојере* (разговор с руководиоцима миланске Скале), „Борба“, Београд, 24. VI 1960.
- 4) О. Б.: *Почетак једне дужице и сјалније сарадне*, „Политика“, Београд, 24. VI 1960.
- 5) *Госповање Београдске ојере у Милану и Каиру*, „Политика“, Београд, 7. XI 1961.
- 6) *Солистички и хор Београдске ојере враћили се из Милана*, „Борба“, Београд, 14. XI 1961.
- 7) *Снажан и вокално бојати ансамбл*, „Борба“, Београд, 15. XI 1961.
- 8) Бранко Драгутиновић: *Први џуџи у Миланској Скали*, „Политика“, Београд, 19. XI 1961.
- Александар Бородин: *Кнез Игор*, 20., 22. и 25. VIII 1962.
- Сергеј Прокофјев: *Залубљен у џири наранце*, 21. и 23. VIII 1962.
- Жил Масне: *Дон Кихот*, 24. и 31. VIII 1962.
- Модест Мусоргски: *Хованџина* (инструментација Дмитрија Шостаковича), 27. и 29. VIII 1962. и 1. IX 1962.
- Сергеј Прокофјев: *Коцкар*, 28. и 30. VIII 1962.

- 1) Јуриј Густинчич: *Југословенска ојера располасе уменицима високој доејта* (разговор с лордом Харвудом), „Политика“, Београд, 10. V 1960.
- 2) Љ. Сабих: *Единбуџки фестивал – мојуносћи за нову афирмаџију*, „Политика“, Београд, 5. IX 1961.
- 3) Д. П.: *Београдска ојера на фестивалу у Единбуџу*, „Вечерње новости“, Београд, 5. V 1962.
- 4) *Креће се за Единбуџ*, „Вечерње новости“, Београд, 11. VIII 1962.
- 5) *Одлазак Београдске ојере у Единбуџ*, „Вечерње новости“, Београд, 17. VIII 1962.
- 6) *Најзначајније госповане Београдске ојере у иностранству*, „Ослобођење“, Сарајево, 17. VIII 1962.
- 7) *Београдска ојера ојвара Единбуџки фестивал*, „Дневник“, Нови Сад, 17. VIII 1962.
- 8) В. О.: *Представа за џублике из целој светја*, „Политика“, Београд, 18. VIII 1962.
- 9) С. Селенић: *Расиродајте све џредставае београдске Ојере*, „Борба“, Београд, 21. VIII 1962.
- 10) Мирослав Јанчић: *Београдска ојера извела „Кнеза Игор“*, „Ослобођење“, Сарајево, 22. VIII 1962.
- 11) *Чанталовић – сензација вечери*, „Дневник“, Нови Сад, 22. VIII 1962.
- 12) С. Селенић: *„Кнез Игор“ џримљен са великим симџајџама код џублике*, „Борба“, Београд, 22. VIII 1962.
- 13) Јуриј Густинчич: *Мишљена криџичара џоделена*, „Политика“, Београд, 22. VIII 1962.
- 14) С. Селенић: *Признање али и замерке бриџанске криџике*, „Борба“, Београд, 23. VIII 1962.
- 15) Ј. Густинчич: *Жуџири диџалој у џџамџи о џредставама Београдске ојере*, „Политика“, Београд, 23. VIII 1962.
- 16) Ј. Густинчич: *И даље џроџивречне ојене криџичара*, „Политика“, Београд, 24. VIII 1962.
- 17) С. Селенић: *Београдска Ојера вечерас изводи „Дон Кихот“*, „Борба“, Београд, 24. VIII 1962.
- 18) С. Селенић: *„Дон Кихот“ досад највећи уџех*, „Борба“, Београд, 26. VIII 1962.
- 19) *У знаку руске музике*, „Ослобођење“, Сарајево, 26. VIII 1962.
- 20) Јуриј Густинчич: *Ансамбл са добрим и слабим сџананама*, „Политика“, Београд, 27. VIII 1962.
- 21) С. Селенић: *Прави јунак вечери – хор*, „Борба“, Београд, 29. VIII 1962.
- 22) *„Хованџина“*, „Политика“, Београд, 29. VIII 1962.
- 23) Јуриј Густинчич: *Ојречна мишљена и о „Коцкару“ Сергеја Прокофјева*, „Политика“, Београд, 30. VIII 1962.
- 24) С. Селенић: *О „Коцкару“ – џоделена мишљена*, „Борба“, Београд, 30. VIII 1962.
- 25) Риста Бајалски: *„Совјејскаја кулџура“: Вредело би видети београдску „Хованџину“ у Москви*, „Борба“, Београд, 2. IX 1962.
- 26) *Московски листи хвали извођење београдске „Хованџине“ у Единбуџу*, „Политика“, Београд, 2. IX 1962.
- 27) Мирослав Јанчић: *Признања и замјерке Беоџраџанама*, „Ослобођење“, Сарајево, 4. IX 1962.
- 28) *Виџе нових џонуда за џрџредбе у иностранству*, „Ослобођење“, Сарајево, 12. IX 1962.
- 29) В. В.: *Досад најзначајније и – најџеже џосповане*, „Вечерње новости“, Београд, 14. IX 1962.
- 30) С. С.: *И захвални и задовољни* (разговор с лордом Харвудом), „Борба“, Београд, 16. IX 1962.
- 31) Јуриј Густинчич: *Лорд Харвуд и криџичари*, „Политика“, Београд, 16. IX 1962.
- 32) *Симџоџијум у Единбуџу на џџему „Ојера у Јуџославији“*, „Звук“, Београд, 1962, бр. 53, стр. 346–47.

СР Немачка

Висбаден

Међународни мајски фестивал 1962.

„Hessisches Staatstheater“, Grosses Haus.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Ојере.

Беджин Сметана: *Продана невестја*, 10. и 12. V 1962.

Модест Мусоргски: *Борис Годунов* (инструментација Дмитрија Шостаковича), 11. V 1962.

1) *Београдска ојера, хор и балет џосџију у Визбадену*, „Ослобођење“, Сарајево, 6. V 1962.

2) *Београдска ојера у Висбадену*, „Политика“, Београд, 8. V 1962.

3) Бранко Драгутиновић: *„Продана невестја“ у Визбадену*, „Политика“, Београд, 12. V 1962.

4) Бранко Драгутиновић: *Уџех „Бориса Годунова“*, „Политика“, Београд, 13. V 1962.

5) *Госповане Београдске Ојере у Висбадену*, „Борба“, Београд, 15. V 1962.

6) *Београдска Ојера и Балет враџили се са џосџована у Висбадену*, „Борба“, Београд, 18. V 1962.

Сезона 1962/63.

Велика Британија

Единбуџ

The Edinburgh Festival Society 1962.

„King’s Theatre“.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Ојере.

Сезона 1963/64.

Аустџрија

Беч

„Staatsoper“.

- Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.
- Модест Мусоргски: *Хованџина* (инструментација Дмитрија Шостаковича), 4., 7. и 12. I 1964.
- Сергеј Прокофјев: *Коцкар*, 5. и 9. I 1964.
- Жил Масне: *Дон Кихој*, 6., 8. и 10. I 1964.
- 1) *Београдска ојера на јосиовану у Бечу*, „Ослобођење“, Сарајево, 3. I 1964.
 - 2) П. Х.: *Госиоване без свежине*, „Експрес“, Београд, 3. I 1964.
 - 3) *Ансамбл београдске Ојере и Балетиа јосиује у Бечу*, „Дневник“, Нови Сад, 4. I 1964.
 - 4) *Бечки листови о јосиовану Београдске ојере*, „Политика“, Београд, 4. I 1964.
 - 5) *Београдска ојера на јосиовану у Бечу*, „Борба“, Београд, 4. I 1964.
 - 6) *Бечка шитамја о јосиовану Београдске ојере*, „Вјесник“, Загреб, 4. I 1964.
 - 7) Богдан Дечермић: *Диван јочетјак*, „Вечерње новости“, Београд, 6. I 1964.
 - 8) Љерка Сабих: *Први ујисак: јовољан*, „Борба“, Београд, 6. I 1964.
 - 9) *Београдска ојера у Бечу*, „Експрес“, Београд, 7. I 1964.
 - 10) *Београдска ојера јриказала у Бечу „Коцкара“*, „Политика“, Београд, 7. I 1964.
 - 11) *Ајлаузи наџим уметницима*, „Дневник“, Нови Сад, 8. I 1964.
 - 12) *„Дон Кихој“ одуџевио бечку јублику*, „Политика“, Београд, 8. I 1964.
 - 13) Богдан Дечермић: *Признање кријике*, „Вечерње новости“, Београд, 8. I 1964.
 - 14) *Кријика јовољно оцењује јредсјаву „Дон Кихоја“*, „Политика“, Београд, 9. I 1964.
 - 15) Љерка Сабих: *Београдски ансамбл јриказао зрелу ојерску уметност*, „Борба“, Београд, 9. I 1964.
 - 16) Богдан Дечермић: *Шалајин може бити задовољан својим наследником*, „Вечерње новости“, Београд, 9. I 1964.
 - 17) Б. Д.: *Хвалосјјеви „Дон Кихоју“*, „Вечерње новости“, Загреб, 10. I 1964.
 - 18) *„Беч нас је јримео широко и срдачно“* (разговор са Гојком Милетићем, управником Народног позоришта у Београду), „Експрес“, Београд, 11. I 1964.
 - 19) *Враћају се вечерас*, „Експрес“, Београд, 13. I 1964.
 - 20) Богдан Дечермић: *Оркестјар је јлакао*, „Вечерње новости“, Београд, 13. I 1964.
 - 21) *20.000 Бечлија каже: „Браво!“* (разговор с Гојком Милетићем, управником Народног позоришта у Београду), „Вечерње новости“, Београд, 13. I 1964.
 - 22) *Једно од најзначајнијих јосиована Београдске ојере*, „Вјесник“, Загреб, 13. I 1964.
 - 23) *Веома значајан усјех*, „Политика“, Београд, 13. I 1964.
 - 24) *Госиоване у Бечу сјада у најзначајнија јосиована Београдске ојере* (изјаве Оскара Данона и оперативног директора Бечке опере др. Шнајдера), „Борба“, Београд, 13. I 1964.
 - 25) *Одуџевљено рејоване јублике*, „Ослобођење“, Сарајево, 14. I 1964.
 - 26) *Ситјили Ојера и Балети*, „Вечерње новости“, Београд, 14. I 1964.
 - 27) *9 дана – 9 расјроданих јредсјави* (разговор с Оскаром Даноном), „Вечерње новости“, Београд, 15. I 1964.
 - 28) *Ансамбл Београдске ојере и балетиа дојујовао у Беојрад*, „Борба“, Београд, 15. I 1964.
 - 29) Благоје Илић: *И јризана и кријичке оцене* (уметнички директор Београдске опере Оскар Данон о бечкој публици и критици), „Политика“, Београд, 15. I 1964.
 - 30) *После великој усјеха у Бечу*, „Борба“, Београд, 17. I 1964.
 - 31) Љ. Сабих: *Раритјетји јред бечком јубликом*, „Борба“, Београд, 17. I 1964.
 - 3) *Госиоване Београдске ојере и балетиа у Грчкој*, „Ослобођење“, Сарајево, 15. VIII 1964.
 - 4) *Пријреме Београдске ојере за Ајшину*, „Политика“, Београд, 15. VIII 1964.
 - 5) *Ојера и Балети леје у Ајшину*, „Вечерње новости“, Београд, 21. VIII 1964.
 - 6) М. К.: *Исјитји јред ајшинском јубликом* (разговор с Младеном Сабљићем, редитељем Народног позоришта у Београду), „Експрес“, Београд, 21. VIII 1964.
 - 7) *Београдска Ојера и Балети одлазе сујира у Ајшину*, „Борба“, Београд, 23. VIII 1964.
 - 8) *Расјродане улазнице за јредсјаве београдске Ојере у Грчкој*, „Вјесник“, Загреб, 23. VIII 1964.
 - 9) *Чланови Београдске ојере и балетиа ојјујовали у Ајшину*, „Борба“, Београд, 25. VIII 1964.
 - 10) *Београдска Ојера и Балети на Ајшинском фестивалу*, „Политика“, Београд, 25. VIII 1964.
 - 11) *Чланови Београдске ојере и балетиа ојјујовали на Ајшински фестивал*, „Ослобођење“, Сарајево, 25. VIII 1964.
 - 12) *Београдска ојера ојјујовала у Ајшину*, „Вјесник“, Загреб, 25. VIII 1964.
 - 13) *Београдска ојера у Ајшини*, „Експрес“, Београд, 25. VIII 1964.
 - 14) М. Вучковић: *Велико инјтересоване ајинске јублике*, „Борба“, Београд, 26. VIII 1964.
 - 15) Олга Боснић: *Међу сјтарим знанцима*, „Политика“, Београд, 26. VIII 1964.
 - 16) Светлана Милетић: *Велико ишчекиване*, „Вечерње новости“, Београд, 26. VIII 1964.
 - 17) О. Боснић: *Тојлојини удар за – Београдску ојеру*, „Експрес“, Београд, 26. VIII 1964.
 - 18) Светлана Милетић: *„Кнез Јјор“ освојео ајинску јублику*, „Вечерње новости“, Београд, 27. VIII 1964.
 - 19) *Беојрађани у Ајшени*, „Вечерњи лист“, Загреб, 27. VIII 1964.
 - 20) Олга Боснић: *Београдска Ојера и Балети на јочасном месју*, (разговор са Никосом Синдиносом, директором Атинског фестивала), „Политика“, Београд, 27. VIII 1964.
 - 21) *Тријумфална јредсјави „Кнеза Јјора“*, „Нови лист“, Ријека, 28. VIII 1964.
 - 22) Олга Боснић: *Преко јеји хиљада Ајшинана на јредсјави „Кнез Јјор“*, „Политика“, Београд, 28. VIII 1964.
- Сезона 1964/65.
- Грчка
- Ајшина
- Атински фестивал.
- Летња позорница Херодотовог атријума испод Акропоља.
- Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.
- Александар Бородин: *Кнез Јјор*, 26. VIII 1964.
- Жил Масне: *Дон Кихој*, 29. VIII 1964.
- 1) О. Б.: *Нове јурнеје Београдске ојере и балетиа*, „Политика“, Београд, 16. V 1964.
 - 2) *Београдска ојера у Ајшини*, „Дневник“, Нови Сад, 14. VIII 1964.

- 23) *Усїех на белградскаїа Ойера во Аїїна*, „Нова Македонија“, Скопје, 28. VIII 1964.
- 24) Београђани одушевили Атењане, „Вјесник“, Загреб, 28. VIII 1964.
- 25) *Аїллаузи београдским уметницима у Аїїни*, „Борба“, Београд, 28. VIII 1964.
- 26) „Кнез Ијор“ – велика представа, „Експрес“, Београд, 28. VIII 1964.
- 27) М. Вучковић: *Публика задовољна – кријтике још нема*, „Борба“, Београд, 29. VIII 1964.
- 28) *Јўословени се заслужено налазе у врху ове уметничости*, „Ослобођење“, Сарајево, 30. VIII 1964.
- 29) *Похвале Београдској ойери и балету у Аїїни*, „Дневник“, Нови Сад, 30. VIII 1964.
- 30) *Ансамбл који је доминирао на фестивалу*, „Ослобођење“, Сарајево, 31. VIII 1964.
- 31) *Тријумф „Дон Кихоїа“ испод Акропоља*, „Експрес“, Београд, 31. VIII 1964.
- 32) *Белградскаїа ойера јодинава доминираше на аїенскої фестивалу*, „Нова Македонија“, Скопје, 31. VIII 1964.
- 33) Светлана Милетић: *Довиђена у Аїїни 1966!*, „Вечерње новости“, Београд, 31. VIII 1964.
- 34) *Београдска Ойера и Балет завршили јосїоване у Аїїни*, „Борба“, Београд, 31. VIII 1964.
- 35) Олга Боснић: *„Дон Кихої“ – највећи усїех београдских уметника*, „Политика“, Београд, 31. VIII 1964.
- 36) М. Вучковић: *Тешко је замислити идеалније извођење „Дон Кихоїа“*, „Борба“, Београд, 1. IX 1964.
- 37) О. Б.: *Аїїнски листїови о јосїовану Београдске ойере*, „Политика“, Београд, 1. IX 1964.
- 38) Светлана Милетић: *„Колач у облику срца“*, „Вечерње новости“, Београд, 1. IX 1964.
- 39) *Аїїнско јосїоване Београдске Ойере и Балетїа – изван јредсїава*, „Експрес“, Београд, 1. IX 1964.
- 40) *Београдскаїа ойера се враїи од Аїїна*, „Нова Македонија“, Скопје, 1. IX 1964.
- 41) *Београдска Ойера и Балет у Аїїни*, „Борба“, Београд, 9. IX 1964.
- „Teatro la zarzuela“.
Солисти и балет београдске Опере, хор и оркестар „Gran Teatro del Liceo de Barcelona“.
Александар Бородин: *Кнез Ијор*, 18. V 1965.
- Жил Масне: *Дон Кихої*, 20. V 1965.
- 1) *Балетски и ойерски рејерїоар за Шїанију*, „Политика“, Београд, 10. III 1965.
- 2) *„Дон Кихої“ ойвара ойерски фестивал у Мадриду*, „Борба“, Београд, 8. V 1965.
- 3) *Београдска Ойера и Балет враїили се са јосїована у Шїанији*, „Борба“, Београд, 25. V 1965.
- 4) *Турнеја усїела – њацијенї замало шїо није умро*, „Политика“, Београд, 30. V 1965.
- Иїїалија
Рим
„Teatro dell’Opera“.
Солисти, хор и балет београдске Опере, оркестар „Teatro dell’Opera“.
Александар Бородин: *Кнез Ијор*, 11, 13, 14. и 15. VI 1965.
- 1) *Ойера јосїује у Риму*, „Вечерње новости“, Београд, 23. IV 1965.
- 2) *Београдска ойера јосїује у Риму*, „Политика“, Београд, 29. V 1965.
- 3) С. М.: *Први „ешалон“ кренуо*, „Вечерње новости“, Београд, 8. VI 1965.
- 4) *Чланови београдске Ойере и Балетїа ойїуїовали у Рим*, „Политика“, Београд, 10. VI 1965.
- 5) Ц. Хусић: *Госїоване усред кризе*, „Експрес“, Београд, 10. VI 1965.
- 6) Светлана Милетић: *Римска ойера долази у Београд*, „Вечерње новости“, Београд, 11. VI 1965.
- 7) Ц. Хусић: *Из воза на сцену*, „Експрес“, Београд, 11. VI 1965.
- 8) Цавид Хусић: *Усїех без овацїа*, „Експрес“, Београд, 12. VI 1965.
- 9) *Gostovawe beogradske Opere*, „Дело“, Љубљана, 12. VI 1965.
- 10) *Београдска ойера извела јрву јредсїаву на јосїовану у Риму*, „Борба“, Београд, 13. VI 1965.
- 11) *Почело римско јосїоване Београдске ойере*, „Политика“, Београд, 13. VI 1965.
- 12) Ц. Хусић: *Криїтике њне њохвала*, „Експрес“, Београд, 14. VI 1965.
- 13) Светлана Милетић: *Овацїе за „Кнеза Ијора“*, „Вечерње новости“, Београд, 14. VI 1965.
- 14) Б. О.: *Пример јединсїва свих уметничких елеменїа*, „Политика“, Београд, 15. VI 1965.
- 15) Светлана Милетић: *Комїлиментїи „Кнезу Ијору“*, „Вечерње новости“, Београд, 16. VI 1965.
- 16) *Синоћ се са јосїоване у Риму враїио веїи део ансамбла београдске Ойере*, „Борба“, Београд, 18. VI 1965.
- 17) Д. Вукобратовић: *Пун усїех београдске Ойере и Балетїа на јрвом јосїовану у Риму*, „Борба“, Београд, 18. VI 1965.
- 18) Д. Вукобратовић: *Афирмацїа ансамбла као целине*, „Борба“, Београд, 19. VI 1965.
- 19) С. М.: *„Београђани – јријайно изменађење“*, „Вечерње новости“, Београд, 23. VI 1965.
- Сезона 1965/66.
- ДР Немачка
Исїочни Берлин
IX Berliner Festtage.
„Deutsche Staatsoper“.
Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.
Александар Бородин: *Кнез Ијор*, 11. X 1965.
- Жил Масне: *Дон Кихої*, 14. X 1965.
Лајпциј
„Opernhaus Leipzig“.
Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.
Жил Масне: *Дон Кихої*, 16. X 1965.
Александар Бородин: *Кнез Ијор*, 18. X 1965.
- 1) *Београд: Ойера на Берлинском фестивалу*, „Дело“, Љубљана, 20. VII 1965.
- 2) *Госїоване Београдске ойере и балетїа у Берлину и Лајпцију*, „Политика“, Београд, 10. VIII 1965.
- 3) *„Кнез Ијор“ и „Дон Кихої“ у Берлину и Лајпцију*, „Експрес“, Београд, 25. IX 1965.
- 4) *Госїоване београдске Ойере и Балетїа у Берлину*, „Борба“, Београд, 6. X 1965.
- 5) *Срећан јуї*, „Експрес“, Београд, 8. X 1965.

Шїанија

Мадрид

Међународни оперски фестивал у Мадриду 1965.

- 6) *Београдска опера ојера ојџујовала у исијочни Берлин*, „Политика“, Београд, 9. X 1965.
- 7) *Београдска Опера ојџујовала у ДР Немачку*, „Борба“, Београд, 9. X 1965.
- 8) *Усијех Београдске опере у Исијочном Берлину*, „Политика“, Београд, 13. X 1965.
- 9) *Велики усијех Београдске опере у Берлину*, „Дневник“, Нови Сад, 13. X 1965.
- 19) *Велики усијех Београдске опере*, „Експрес“, Београд, 13. X 1965.
- 11) *Велики усијех „Дон Кихота“ у Исијочном Берлину*, „Политика“, Београд, 16. X 1965.
- 12) *Усијечно завршено јосијовање Београдске опере у исијочном Берлину*, „Ослобођење“, Сарајево, 16. X 1965.
- 13) *Београдска опера завршила јосијовање у ЊДР*, „Ослобођење“, Сарајево, 21. X 1965.
- 14) *Завршено јосијовање Београдске опере у Демократској рејублици Немачкој*, „Политика“, Београд, 21. X 1965.
- 15) *Распродатије јредсијаве*, „Борба“, Београд, 26. X 1965.
- 9) *Светлана Милетић: Шостакович збунио критичаре*, „Вечерње новости“, Београд, 5. I 1967.
- 10) *Uspeh beogradske Operе*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 6. I 1967.
- 11) *Олга Боснић: На јредсијаве јоднолама и јејке кроз – јусиу мајлу*, „Експрес“, Београд, 6. I 1967.
- 12) *Светлана Милетић: Лекција Ијталијанима!* „Вечерње новости“, Београд, 7. I 1967.
- 13) *Олга Боснић: Опера досијојна јошјована*, „Експрес“, Београд, 7. I 1967.
- 14) *Љ. Сабић: Финоћа и музикалности*, „Борба“, Београд, 7. I 1967.
- 15) *О. Боснић: Госијовање Београдске опере у Венецији*, „Политика“, Београд, 8. I 1967.
- 16) *Beogradski gostje v Venetkah*, „Вечер“, Марибор, 10. I 1967.
- 17) *О. Боснић: Предсијав за јојлављене*, „Политика“, Београд, 11. I 1967.
- 18) *С. Милетић: Појили цео кофер лекова*, „Вечерње новости“, Београд, 18. I 1967.
- 19) *Шеснаесиј усијјелих јредсијав*, „Ослобођење“, Сарајево, 21. I 1967.
- 20) *Опера касни из Венеције*, „Вечерње новости“, Београд, 21. I 1967.
- 21) *Uspeh beogradske opere*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 21. I 1967.
- 6) *Светлана Милетић: И идуће јодине у Палерму*, „Вечерње новости“, Београд, 13. V 1967.
- 7) *Ж. Стојановић: Први „Кнез Игор“ у Палерму*, „Експрес“, Београд, 16. V 1967.
- 8) *Ж. Стојановић: Опера сасијављена од звезда*, „Политика“, Београд, 17. V 1967.
- 9) *В. Краљевић: И „Продана невестија“ добро јримљена*, „Борба“, Београд, 17. V 1967.
- 10) *Светлана Милетић: Опера се суйра враћа*, „Вечерње новости“, Београд, 23. V 1967.
- 11) *Ж. Стојановић: Дојише ојџи*, „Експрес“, Београд, 24. V 1967.
- 12) *Народно јозорције сийло са Сицилије*, „Експрес“, Београд, 24. V 1967.
- 13) *Светлана Милетић: Београдска Опера врајила се из Палерма*, „Вечерње новости“, Београд, 26. V 1967.
- 14) *В. Краљевић: Нови јријатељ у сийром „Масиму“*, „Борба“, Београд, 28. V 1967.

Сезона 1966/67.

Италија

Венеција

„Teatro la Fenice“.

Солисти, хор, балет и оркестар београдске Опере.

Модест Мусоргски: *Борис Годунов* (инструментација Дмитрија Шостаковича), 3, 6, 10, 13. и 16. I 1967.

- 1) *Премјера уочи јосијована*, „Борба“, Београд, 11. XII 1966.
- 2) *Gostovanje beogradske Operе*, „Љубљански дневник“, Љубљана, 31. XII 1966.
- 3) *О. Б.: Опера и Балет у Венецији*, „Експрес“, Недељна ревија, Београд, 31. XII 1966.
- 4) *Београдска опера у Венецији*, „Борба“, Београд, 31. XII 1966.
- 5) *„Ла Феније“ слуша нашеј „Годунова“*, „Вечерње новости“, Београд, 3. I 1967.
- 6) *Gostovanje beogradske Operе in Baleta v Venetkah*, „Дело“, Љубљана, 5. I 1967.
- 7) *О. Боснић: Несјоразум јојиче од Шостаковича*, „Политика“, Београд, 5. I 1967.
- 8) *Љ. Сабић: Досад нејознаји „Борис Годунов“*, „Борба“, Београд, 5. I 1967.

Палермо

„Teatro Massimo“.

Солисти, хор и балет београдске Опере, оркестар „Teatro Massimo“.

Александар Бородин: *Кнез Игор*, 11, 14, 17, 10 и 22. V 1967.
Беджих Сметана: *Продана невестија*, 13, 16, 18, 21 и 23. V 1967.

- 1) *Опера у Палерму, Балет у Јајану*, „Вечерње новости“, Београд, 14. IV 1967.
- 2) *С. М.: Београђани у „лављој челюсти“*, „Вечерње новости“, Београд, 5. V 1967.
- 3) *Опера у Палерму*, „Вечерње новости“, Београд, 11. V 1967.
- 4) *Вања Краљевић: Усијех у Палерму*, „Борба“, Београд, 13. V 1967.
- 5) *Светлана Милетић: „Гейарди“ јлескају „Игору“*, „Вечерње новости“, Београд, 13. V 1967.

Швајцарска

Лозана

Међународни фестивал 1967.

„Thââtre de Beaujeu“.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.

Петар Иљич Чајковски: *Пикова дама*, 3. VI 1967.

Модест Мусоргски: *Борис Годунов* (инструментација Дмитрија Шостаковича), 4. и 5. VI 1967.

- 1) *Београдска опера на фестивалу у Лозани*, „Политика“, Београд, 1. VI 1967.
- 2) *Тријумф у „Де Болијеу“*, „Ослобођење“, Сарајево, 6. VI 1967.
- 3) *Госијовање београдске опере у Лозани*, „Борба“, Београд, 6. VI 1967.
- 4) *Госијовање Београдске опере у Лозани*, „Политика“, Београд, 8. VI 1967.
- 5) *Насијавимо са јтрадицијом*, „Експрес“, Београд, 10. VI 1967.
- 6) *Д. Гајер: Врајили се радосни и – чийави!*, „Експрес“, Београд, 13. VI 1967.

Сезона 1967/68.

Италија

Венеција

„Teatro la Fenice“.

Солисти, хор и балет београдске Опере, оркестар „Teatro la Fenice“.

Беджих Сметана: *Продана невеста*, 24, 25, 27, 28. и 30. I 1968.

- 1) А. М.: *Београдска опера у Венецији*, „Експрес“, Београд, 25. XII 1967.
- 2) *Београђани с „Невестом“ у Венецији*, „Вечерњи лист“, Загреб, 28. XII 1967.
- 3) *Београдска опера у Венецији*, „Борба“, Београд, 20. I 1968.
- 4) *Госповање Београдске опере и балета у Италији*, „Политика“, Београд, 21. I 1968.
- 5) *Опера оштроговала у Венецији*, „Борба“, Београд, 22. I 1968.
- 6) *Опера се вратила из Венеције*, „Експрес“, Београд, 1. II 1968.
- 7) *Опера се вратила из Венеције*, „Борба“, Београд, 2. II 1968.
- 8) *Успешно јосповање Београдске опере у Венецији*, „Политика“, Београд, 2. II 1968.

Данска

Копенхаген

„Фалконер-центар“.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.

Александар Бородин: *Кнез Игор*, 22. и 24. IV 1968.

Петар Иљич Чајковски: *Евџеније Оњџин*, 23. и 25. IV 1968.

Жил Масне: *Дон Кихот*, 26. IV 1968.

- 1) С. М.: *Београдска опера у Копенхагену и Ослу*, „Вечерње новости“, Београд, 12. I 1968.
- 2) *Опера у Ослу и Копенхагену*, „Борба“, Београд, 16. II 1968.
- 3) *Београдска опера у Скандинавији*, „Телеграм“, Загреб, 19. IV 1968.
- 4) *Београдска опера у Ослу и Копенхагену*, „Експрес“, Београд, 19. IV 1968.
- 5) С. Н.: *Квар на „Каравели“ угрози јосповање*, „Борба“, Београд, 22. IV 1968.
- 6) С. Ј.: *Опера касни*, „Експрес“, Београд, 22. IV 1968.

7) С. Н.: *Многи буке ни око шља*, „Вечерње новости“, Београд, 22. IV 1968.

8) С. Ј.: *Наши уметници са закашњењем оштроговали за Копенхаген*, „Политика“, Београд, 22. IV 1968.

9) Љерка Сабих: *Заспаве у часи сунца*, „Вечерње новости“, Београд, 23. IV 1968.

10) Љерка Сабих: *Велика титорескна сликовница*, „Вечерње новости“, Београд, 24. IV 1968.

11) Митја Јермол: *Београдска опера на Danskem*, „Дело“, Љубљана, 24. IV 1968.

12) Љерка Сабих: *Успешан продор на север*, „Борба“, Београд, 24. IV 1968.

13) Љерка Сабих: *Татјана – доживљај*, „Вечерње новости“, Београд, 25. IV 1968.

14) О. Боснић: *Поштин успех*, „Политика“, Београд, 25. IV 1968.

15) Љ. С.: *Татјана – незаборавна*, „Вечерње новости“, Београд, 27. IV 1968.

16) Олга Боснић: *Београдска опера на јурнеји по скандинавским земљама*, „Политика“, Београд, 28. IV 1968.

17) Љерка Сабих: *Улазнице за обе предсјаве распродаје*, „Вечерње новости“, Београд, 29. IV 1968.

18) Љерка Сабих: *Кнез Игор освојио север*, „Вечерње новости“, Београд, 3. V 1968.

19) „Политика“, Београд, 5. V 1968.

20) Љерка Сабих: *Сусрећ с новом јубликом*, „Борба“, Београд, 5. V 1968.

Норвешка

Осло

„Државна опера“.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.

Петар Иљич Чајковски: *Евџеније Оњџин*, 28. IV 1968.

Александар Бородин: *Кнез Игор*, 29. и 30. IV 1968.

1) *Инијересовање у Ослу за јосповање Београдске опере*, „Политика“, Београд, 17. IV 1968.

2) О. Боснић: *Велики јублицийет – унајред*, „Политика“, Београд, 30. IV 1968.

3) О. Боснић: *И у Ослу велики успех*, „Политика“, Београд, 3. V 1968.

4) Љерка Сабих: *Кнез Игор освојио север*, „Вечерње новости“, Београд, 3. V 1968.

5) *После успешне јурнеје*, „Политика“, Београд, 4. V 1968.

6) Љерка Сабих: *Сусрећ с новом јубликом*, „Борба“, Београд, 5. V 1968.

Италија

Палермо

„Teatro Massimo“.

Солисти, хор и балет београдске Опере, оркестар „Teatro Massimo“.

Жил Масне: *Дон Кихот*, 16, 19, 21, 25 и 27. V 1968.

1) *Београдска опера у Италији*, „Вечерњи лист“, Загреб, 9. V 1968.

2) *Београдска опера јоново на Сицилији*, „Вечерње новости“, Београд, 11. V 1968.

3) *Успех Београдске опере у Палерму*, „Вечерњи лист“, Загреб, 21. V 1968.

4) „Политика“, Београд, 21. V 1968.

5) *Наши уметници у Палерму*, „Политика“, Београд, 29. V 1968.

Сезона 1968/69.

Швајцарска

Лозана

Међународни фестивал 1969.

„Thaâtre de Veaulieu“.

Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.

Модест Мусоргски: *Хованџина* (инструментација Дмитрија Шостаковича), 11. VII 1969.

Петар Иљич Чајковски: *Евџеније Оњџин*, 12. и 18. VI 1969.

Сергеј Прокофјев: *Залубљен у три наранџе*, 14. VI 1969.

Николај Римски Корсаков: *Иван Грозни*, 17. VI 1969.

1) *Gostovanje beogradske Opere v Lausanne*, „Вечер“, Марибор, 17. IV 1969.

2) Драгутин Грегорић: *Уочи новој јоспована Београдске опере и балета у Лозани*, „Експрес“, Недељна ревија, Београд, 18. V 1969.

3) *Проба јурнеји*, „Борба“, Београд, 2. VI 1969.

4) *Београдска опера у Лозани*, „Политика“, Београд, 11. VI 1969.

- 5) *Београдска Опера правкар gostuje v Švici* „Дневник“, Љубљана, 11. VI 1969.
- 6) *Учеуће на фестивалу у Лозани*, „Борба“, Београд, 12. VI 1969.
- 7) *Олга Боснић: Одличан почетак*, „Политика“, Београд, 14. VI 1969.
- 8) *Данас се враћа београдска Ојера са јосиована у Лозани*, „Борба“, Београд, 19. VI 1969.
- 9) *Олга Боснић: Нови позиви*, „Политика“, Београд, 19. VI 1969.
- 10) *„Иван Грозни“ освојио Лозану*, „Вечерње новости“, Београд, 21. VI 1969.
- 11) *Чланови Београдске ојере враћили се са јосиована*, „Политика“, Београд, 21. VI 1969.
- 12) *О. Боснић: У славу музике*, „Политика“, Београд, 6. VII 1969.
- Сезона 1969/70.
- СР Немачка
- Зайадни Берлин
Фестивал позоришне и музичке уметности – Берлинер Festwochen 1969.
„Theater des Westens“.
- Солисти, хор, оркестар и балет београдске Опере.
Жил Масне: *Дон Кихот*, 24. и 25. IX 1969.
- Петар Иљич Чајковски: *Мазеја*, 27. и 28. IX 1969.
- 1) *„Дон Кихот“ у Зайадном Берлину*, „Вечерњи новости“, Београд, 15. IV 1969.
- 2) *Госпођана Београдске ојере*, „Борба“, Београд, 23. VI 1969.
- 3) *Београдска ојера у Зайадном Берлину*, „Борба“, Београд, 2. IX 1969.
- 4) *С. М.: Ојера иде у Берлин*, „Вечерње новости“, Београд, 19. IX 1969.
- 5) *Београдска ојера јосиује у Зайадном Берлину*, „Ослобођење“, Сарајево, 22. IX 1969.
- 6) *Нази ревиј у Берлину*, „Дело“, Љубљана, 22. IX 1969.
- 7) *Београдска ојера у Зайадном Берлину*, „Борба“, Београд, 22. IX 1969.
- 8) *Београдска ојера на фестивалу у З. Берлину*, „Политика“, Београд, 23. IX 1969.
- 9) *Чланови Београдске ојере синоћ ојцушова-ли у Берлин*, „Политика“, Београд, 24. IX 1969.
- 10) *Београдска ојера у Берлину*, „Експрес“, Београд, 24. IX 1969.
- 11) *Ојерајна јосиува во Зайаден Берлин*, „Нова Македонија“, Скопје, 26. IX 1969.
- 12) *Нејоверене јрејворено у ирцијумф*, „Вечерње новости“, Београд, 27. IX 1969.
- 13) *Похвале Београдској ојери*, „Дневник“, Нови Сад, 28. IX 1969.
- 14) *Београдска ојера во Зайаден Берлин*, „Нова Македонија“, Скопје, 28. IX 1969.
- 15) *Композитивни кријике*, „Борба“, Београд, 28. IX 1969.
- 16) *Пошћуни усјех*, „Борба“, Београд, 29. IX 1969.
- 17) *Пет дана великих усјеха*, „Политика“, Београд, 30. IX 1969.
- 18) *Izreden uspeh Beograđanovz „Mazero“*, „Дело“, Љубљана, 30. IX 1969.
- 19) *Берлин – највећи усјех*, „Вечерње новости“, Београд, 30. IX 1969.
- 20) *Кријика нејодељено хвали солисте и хор*, „Политика“, Београд, 2. X 1969.
- 21) *Ансамбл Београдске ојере у Берлину*, „Борба“, Београд, 2. X 1969.

Владимир Јовановић



Владимир ЈОВАНОВИЋ

Кореографија и режија у опери

Разговор с Ани Радошевић, кореографом и редитељем београдске Опере, о њеној уметничкој каријери и њеним кореографским и редитељским остварењима у „златном периоду“ београдске Опере, као и о њеној сарадњи са светски познатим редитељима Франком Зефирелијем и Рајмоном Рулоом.

Госпођо Радошевић, њевали сје у ојеретиама, итали балет, лумили, бавили се кореографијом у опери и драми, режирали опере и осјали ујамњени у нашој средини и у иностранству као јозоришни човек широкој инјересовања и мојућности. – Када и иде је почела Ваца уметничка каријера?

После пресељења моје породице из Ческих Бudeјовица у Праг, фасцинирана представама у прашким позориштима, уписала сам се 1933. године у том „златном граду“ у приватну школу за певање, балет и глуму. Вредно радећи, успела сам 1935. да положим дипломски испит из првог покушаја (неки ученици то нису могли да остваре ни после осмог полагања!), што ми је омогућило да одмах постанем члан Савеза позоришних уметника Чехословачке, без чега, иначе, нисам могла да потпишем ниједан уговор ни са приватним глумачким трупима, нити са неким позориштем.

Први позоришни ангажман од месец и по дана добила сам сасвим случајно (као што ми се, углавном, све у мојој уметничкој каријери и догађало!) одмах после дипломирања и то у статусу „селевке“ (приправнице) у једном немачком позоришту на летњем фестивалу у Франтишковим Лазнима. Већ у јесен 1935. постала сам оперетска субрета у „Швандовом дивадлу“ у Прагу, ускоро затим и у Великој прашкој оперети, а од септембра 1936., и за мене неочекивано, у Хрватском народном казалишту у Загребу. Истовремено са наступима у том театру две године сам похађала и приватну школу модерног балета госпође Ане Малетић, у којој се радило по систему Рудолфа фон Лабана, оснивача модерног балета и писца књиге „Теорија модерног балета“, који је, иначе, тада живео у Лондону и ту имао своју изузетно цењену школу модерног балета.

Пошто сам у Београду 1939. године положила испит за педагога модерног балета, преселила сам се из Загреба у Сарајево, где сам отворила властиту школу модерног балета и као кореограф и играчица у Collegium artisticum-у сарађивала са Оскаром Даноном, Исметом Мујезиновићем и осталим младим музичарима, глумцима и сликарима на стварању представа тоталног театра, које су давале авангардни печат тадашњем сарајевском умет-

ничком раду и животу. Када нам је у априлу 1941. полиција забранила даљи рад због антиратне представе *Защито њлаче мала Ема*, ја сам се повукла у илегалу, тако да сам своју уметничку делатност могла да наставим тек после одласка у партизана, где сам од септембра 1942. била глумица и балерина у Казалишту народног ослобођења.

После завршетка рата била сам члан Балета Народног позоришта у Београду до средине 1947. године, а следеће три године оснивач и директор Средње балетске школе у Београду. Затим сам се 1950. вратила у Народно позориште као помоћник директора Опере за балет, да бих убрзо, на сопствено тражење, постала асистент свим редитељима који су тада режирали у београдској Опери (др Бранко Гавела, Јосип Кулунџић, Младен Сабљић, Соја Јовановић и др.), као и Бојану Ступици (што сам сматрала својом огромном привилегијом), желећи да се на тај начин што боље припремим за свој будући позив оперског редитеља. Истовремено сам се веома интензивно бавила и кореографијом балетским уметника у оперским и драмским представама у матичној кући, али и у појединим позориштима у Београду (Југословенско драмско позориште, Београдско драмско позориште, Дечије позориште „Бошко Буха“ и др.) и у Србији (Ниш, Суботица, Нови Сад и др.). Непрестано идући из опере у оперу и из драме у драму као помоћник редитеља или као кореограф, ја сам 1958. године најзад завршила тај и такав свој Универзитет позоришне уметности и добила да самостално режирам своју прву оперску представу на сцени београдске Опере – *Ојмицу из сараја* Волфганга Амадеуса Моцарта.

Између 1951. и 1970. године Ви сје веома успешно урадили многе кореографије у ојерским њредсјавама у нашој земљи и у иностранству. – У чему је, њо Вацем мишљењу, сушјина кореографије у опери?

Балетски кореограф је истовремено и редитељ и кореограф балетског дела које поставља на сцену, па је, самим тим, у могућности да сам одлучује на који начин треба да уједини и да усмери сопствене редитељске и кореографске концепције да би постигао максималан извођачки ефекат. Међутим, у сценском припремању оперског дела ретко се догађа да редитељ буде и његов кореограф (ја сам у тој двострукој улози остварила у београдској Опери 1960. године Глуковог *Орфеја* и *Еуридику*, 1962. *Продану невесту* Беджиха Сметане и 1966. оперету *Слепи миш* Јохана Штрауса, а у „Gran Teatro del Liceo“ у Барселони 1963.

Евџенија Оњџина Петра Иљича Чајковског!). Обично тај „посао“ раде два човека, с тим што кореограф, у потпуности прилагођавајући и подређујући свој рад концепцији оперског редитеља, настоји да говори његовим језиком и да гледаоце остави у недоумици шта је у тој представи урадио редитељ, а шта он. Тако схваћена и остварена кореографија у једној оперској представи битно доприноси постизању њене чврсте уметничке целине и, по мом мишљењу, изражава суштину кореографског рада у опери, од које кореограф може да одступи једино приликом припремања посебних балета у опери, какви су, на пример, *Влајур-ијска ноћ* у Гуноовом *Фаусту* или *Половецки логор у Кнезу Игору* Александра Бородина, када ствара самостално и неоптерећен уклапањем у оперску радњу, и када, сасвим оправдано, тежи сопственом истицању и стваралачком потврђивању.

Ваще кореографије у ојремама „Дон Кихот“ Жила Маснеа (1957) и „Залубљен у шри наранџе“ Серјеја Прокофјева (1959) добиле су бројна и значајна признања иностранних критичара приликом њихована београдске Ојере на ојерским сценама у Паризу, Висбадену, Лозани, Варшави, Торину, Единбургу, Бечу, Атини, Источном и Западном Берлину, Мадриду, Којенхајену и Ослу. – У чему је била њихова највећа вредност?

Представа опере *Дон Кихот* Жила Маснеа у београдској Оперу настала је 1957. године као резултат изузетно успешног колективног рада њених непосредних стваралаца и извођача, као што су, углавном, настајала и сва остала њена најбоља оперска остварења између 1954. и 1969. године. У заједничком трагању за најефектнијим почетком ове опере Оскар Данон, Младен Сабљић и ја смо се сложили да би један балетски фуриозни карневалски штимунг био најбоље решење. Захваљујући нашим одличним балетским играчима, ја сам успела да направим управо такав карневал, сав од игре и покрета, који је увек „хватао“ публику, а на сцени стварао праву атмосферу за даље музичко-сценско извођење овог Маснеовог дела.

У опери *Залубљен у шри наранџе* имала сам знатно тежи и сложенији кореографски задатак баш због тога, што сам игру нашег балетског ансамбла морала да правим искључиво на основу покрета из *Commedia dell' Arte*, које сам ја, иначе, упознала и научила 1954. године, када сам у Београдској драмском позоришту помагала светски познатом Арлекину Жаку Лекоку (који је у то време имао у Паризу своју чувену школу за пантомиму и покрете *Commedia dell' Arte*) да научи наше глумце како да играју одређене ликове *Commedia dell' Arte* у представи *Породица Арлекина* Клода Сантелија.

Моја кореографска сарадња са балетским играчима у *Наранџама* била је одлична, зато што су је они од првог дана прихватили најпре са интересовањем, а затим са искреним одушевљењем испољавајући и на пробама, као касније и на представама, много ентузијазма и разумевања за особености игре у стилу *Commedia dell' Arte*, са којом су се тада први пут срели. Не могу да заборавим, например, извођење нимало лаке нити једноставне сцене мачевања ритера на коњима, коју су балетани обучени у коње и Јасмина Пуљо и Косара Радивојевић јашући на њима, сваки пут надограђивали новим детаљима, као ни сјајни „pas de deux“ клоновна Љиљане Дуловић и Милана Момчиловића, који

је увек и свуда добијао заслужени аплауз. Резултати таквог нашег заједничког рада били су заиста изванредни, као и критике које смо читаву једну деценију добијали „код куће“ и на гостовањима у Европи, па чак и 1969. године, дакле на самом крају „златног периода“ београдске Опере, када је о нама овако писао швајцарски музички критичар Хенри Бод:

„Балетски хор се подигао те вечери до великог играчког ансамбла. Ани Радошевић је кореограф велике класе, који успева да подстакне своје Арлекине, клоновне, чудовишта, коње и демоне да испоље фино осећање за сасвим специфичан покрет израћен до најситнијих детаља и да пред нама остваре импресивну игру у извођењу једног изузетно доброг балетског ансамбла.“ (Henri Baud: „L'Amour des toris oranges“ remporte un très grand succès au Palais de Beaulieu, „Nouvelle revue de Lausanne“, Лозана, 17. VI 1969.).

Стилизовано кретање на сцени и захтевни глумачки задаци у представи *Залубљен у шри наранџе* нису били никакав проблем за оне солисте који су имали афинитет према музичком позоришту, а не само према певању. Драго Старц, например, припремајући улогу разигране, веште, окретне и снажљиве дворске луде Труфалдина никада није показивао било какав отпор према мојим захтевима (да сам од њега тражила, он би певао и дубећи на глави!), јер је био човек који је волео и умео да се креће на позорници и који је заиста имао духа. Покрети Станоја Јанковића, као и његове реакције у односу на партнере, увек су на прави начин одражавали притворност, поверљивост и сталну забринутост за сопствени положај краљевог саветника Панталона. Како је било лепо и лако радити са Валеријом Хејбаловом, која је као чаробница Фата Моргана примала и разумевала до суштине и сржи сваку моју реч, наговештај, сугестију или примедбу, да би их одмах снагом свог несвакидашњег сценског талента даље разигривала и надограђивала. Остали солисти су, углавном, схватили шта тражим од њих, а остваривали су онолико колике су биле њихове стварне сценске могућности.

Са хористима, подељеним у неколико група (Чудаци, Трагичари, Комичари, Лиричари и Празноглавци), морала сам дуго да увежбавам одређене карактеристичне покрете и сценске радње док су их усвојили и били у стању да их на одређену музику заједнички прецизно изведу, зато што је многим од њих недостајала потребна стваралачка радост. Ипак, захваљујући појединцима међу њима, који су били истински позоришни људи и које сам због тога веома ценила, хор је, углавном, успевао да уради све што сам од њега тражила, посебно у „дивертисману“ испред болесног Пришца, када су хорске групе врло увежбано и дисциплиновано пролазиле у специфичном стилизованом покрету.

Морам да признам, да се и данас са некадашњим одушевљењем сећам рада и остварених резултата у представи *Залубљен у шри наранџе*, у којој сам успела да у највећој могућој мери спојим кореографију са режијом, у чему је, свакако, и била вредност тог мог кореографског рада.

– *Госпођо Радошевић, да ли сите и у ком иностраном ојерском театру радили кореографију у ојерама?*

Када је београдска Опера 1959. године гостовала у Венецији са *Кнезом Игором* Александра Бородина, уметнички руководиоци

„Teatro la Fenice“ интересовали су се код Оскара Данона ко у нашој Опери ради кореографије барокних стилских оперских представа, с обзиром да је познатом италијанском редитељу Франку Зефирелију тада био потребан кореограф за постављање Хендлове опере *Алцина* у њиховом театру. Пошто сам у Београду, углавном, ја радила тај репертоар, на инсистирање домаћина одама сам отпутовала у Рим код Зефирелија, који ми је за време нашег веома занимљивог разговора објаснио да би желео да кореографијом у *Алцини* повеже Хендла са Оријентом и замолио ме да покушам да „на лицу места“ импровизујем како мислим да би то требало да се направи. Моја импровизација, инспирисана игром једне индонежанске трупе коју сам гледала у Београду, веома му се допала и ми смо се врло брзо договорили о свим детаљима наше будуће сарадње.

Тако је 1960. године кореографијом у Хендловој опери *Алцина* у „Teatro la Fenice“ почела моја интернационална кореографска каријера, а тај мој први заједнички рад са Франком Зефирелијем и са тада младом певачицом фасцинантног гласа Џоан Сатерланд венедијанска публика и критика су изузетно добро оценили. Затим ме је Зефирели позвао да у мају месецу исте године припремим кореографију за оперу *Euridice* Јакопа Перија за музички фестивал у Фиренци – „Maggio Fiorentino“. У новембру, са Зефирелијем и комплетном солистичком поделом из Венеције отпутовала сам у Сједињене Државе, у Далас, где смо са великим успехом још једанпут поставили и извели *Алцину*. Тада су ми Американци, као и Зефирели, понудили да будем њихов стални сарадник за кореографију (што би ми обезбедило улазак „на велика врата“ у светску кореографију!), али ја тај њихов предлог, нажалост, нисам могла да прихватим.

У „Конвент Гардену“ у Лондону 1962. године Франко Зефирели, Џоан Сатерланд и ја поново смо били заједно. Гостовање у том водећем светском оперском театру још увек памтим по изванредном успеху Хендлове и наше *Алцине*, али много више по речима које је Зефирели, тај велики редитељ и диван човек, изговорио на пријему приређеном после премијере, када ме је овако представио присутним званицама: „Ово је Ани Радошевић, мој најдражи кореограф!“

Иначе, 1963. године Франко Зефирели ми је омогућио да радим и у миланској „Скали“, када је у њој постављао Вердијеву *Аиду* са Леонтин Прајс, Карлом Бергонцијем, Николом Тауровим и осталим изванредним певачима, а као сценографа и костимографа најзад успео да добије фантастичну *Lilu d'Nobili*, у то време сталну сарадницу Лучана Висконтија. Од мене је тражио да направим кореографију у стилу 19. века, а не у староегипатском стилу, што сам ја одмах одбила, говорећи да *Аиду* не осећам у „пачкама“ (балетске халине). На његово велико инсистирање, као и на инсистирање уметничког руководства „Скале“, ја сам, ипак, пристала на сарадњу, али морам да кажем да сам тражену кореографију успела да остварим уз доста напора и потешкоћа, као и да сам до решења појединих проблема, па и читавих сцена, долазила „у ходу“. На пример, на Зефирелијев захтев да сцену Тријумфа направим као што је Мусолини правео своје параде, ја сам је урадила по угледу на наше тадашње параде поводом 25. маја, а балетску игру црнцића у другом чину припремила сам

по његовој замисли, не као посебну балетску „нумеру“, него као „игру у игри“ у којој маса деце „парадира“ испред Амнерис имитирајући праву параду, чија се проба управо завршила. Било је још таквих сцена које су се у потпуности разликовале од додашњих уобичајених кореографских решења *Аиде* у било којој оперској кући у свету, тако да је ова наша представа добила после премијере или изузетно добре или сасвим лоше критике.

У „Gran Teatro del Liceo“ у Барселони гостовала сам 1963. и 1964. године заједно са неколико наших солиста, диригентом Оскаром Даноном и редитељем Младеном Сабљићем. Са шпанским балетским ансамблом успела сам 1963. да до детаља остварим београдску кореографску верзију *Дон Кихота* Жила Маснеа, за коју сам добила добре критике, уосталом као и за моју режију и кореографију опере *Евџеније Оњџин* Петра Иљича Чајковског, чија је премијера у овом славном шпанском оперском театру била само неколико дана после премијере *Дон Кихота*. Следеће године, 1964, радили смо *Пикову даму*, такође оперу Петра Иљича Чајковског. И овога пута моја кореографска сарадња са шпанским балетским ансамблом била је веома успешна.

У 1965. години са Зефирелијем сам урадила обнову опере *Euridice* Јакопа Перија за „Maggio Fiorentino“ у Фиренци и Вердијеве *Аиде* у миланској „Скали“. Занимљиво је да су организатори музичког фестивала „Maggio Fiorentino“ желели да опера *Euridice*, кореографски направљена у стилу фирентинске ренесансе, постане заштитни знак овог фестивала и да се на њему изводи сваке године.

Са великим француским глумцем и редитељем Рајмоном Рулоом (филмови „Вештице из Салема“, „Љубавнице из Теријела“ и др.) радила сам 1968. године *Орфеја* Клаудија Монтевердија за фестивал у Амстердаму. Наша сарадња је била сјајна, као и извођачи и фантастични диригент ове представе Бруно Мадерна, тако да је премијера *Орфеја* постигла велики успех и имала значајан одјек и после завршетка фестивала. Наиме, у знак признања моме кореографском раду била сам позвана да поново дођем у Амстердам и да присуствујем додели значајне награде за уметност „Еразмо“, коју су те године добили балетски уметници светског угледа Нинет д'Валоа и Морис Бежар.

Драгоцену сарадњу са великим редитељима Франком Зефирелијем и Рајмоном Рулоом, која, нажалост, из објективних или субјективних разлога није могла још неколико пута да буде остварена, омогућила ми је да упознам рад на сценама најзначајнијих европских оперских театара, али и да, у тим за мене скоро идеалним условима, урадим најбоље што сам могла и знала неколико старих опера, које су, ако тако смем да кажем, биле скоро опере-балети, нарочито *Euridice* Јакопа Перија. Одласком у пензију 1970. године сматрала сам да треба да се сасвим повучем из активног рада, тако да се тада и из тих разлога завршила и моја интернационална кореографска каријера.

Залуђени у изориције, фасцинирани ојерском режијом и ојворени за сва нова сјремљења у савременој штејтарској уметности, режирани сје у београдској Ојери ојерска дела различитих стилских карактеристика од „Орфеја и Еуридике“ Кристофа Вилибалда Глук и „Ојмице из сараја“ Волфганга Амадеуса Моцарта, преко „Моћи судбине“ Ђузепе Вердија и „Про-

дане невестије“ Беджиха Сметане до „Малог димничара“ Бенцамина Бришна, „Тиресијиних дојки“ Франсиса Пуланка и „Љубав, што је главна ствар“ Душана Радића. – Шта је био Ващ редитељски средо и са којим је оперским представама у Ващој режији постојала београдска Опера на европским оперским сценама између 1954. и 1969. године?

Браћећи оперску сцену од дехуманизације и имајући, притом, у виду да скоро свако оперско дело ствара свој посебни стил и да тражи одговарајуће извођење, била сам велики противник оперских представа у виду костимираног концерта, као и оних у којима се злоупотребљавала и пренаметљиво користила сценска техника, а залагала сам се за музички театар, као правац, који је дао сасвим изузетне резултате и живо оперско позориште, али сам, такође, уважавала и пратила и све остале стваралачке покушаје којима се долазило до врхунских музичко-сценских креација. Сматрала сам, а тако мислим и данас, да се до највернијег и најинвентивнијег резултата у оперском извођењу долази само тесном сарадњом између диригента, редитеља и сценографа на стварању јединствене концепције представе и то од првог дана њиховог заједничког рада. У тако успостављеној сарадњи, задатак оперског редитеља је да води рачуна о свакој изговореној речи на сцени, али и да, још на првим певачким пробама, солистима психолошки тумачи музичку партитуру, преносећи притом стил музике на позоришни језик. Тако радећи, ја сам припадала оној врсти оперских редитеља, који су сценску интерпретацију музичке партитуре подређивали музичком стилу, при чему, разуме се, није смело да дође до разилажења између основе музичког текста и његовог тумачења.

Оперска дела које сам ја режирала у београдској Опери, углавном нису била ни из словенског, а ни из југословенског репертоара, већ претежно италијанских и француских композитора. С обзиром да је наша Опера гостовала у Европи управо са најпознатијим руским операма 19. века или са мање познатим, ретко извођеним и већ заборављеним операма, као и са музичко-сценским делима југословенских композитора, ја сам имала прилике да се европској публици прикажем као оперски редитељ само у Висбадену (1962), Палерму (1967) и Венецији (1968), где је београдска Опера наступала са *Проданом невестијом* Беджиха Сметане.

У режију *Продане невестије* „ускочила“ сам почетком сезоне 1961/62. године уместо немачког редитеља др Фридриха Шрама, пошто се маестро Оскар Данон одлучио да ми повери, као рођеној Чехини и човеку коме је ово популарно Сметанино дело изузетно блиско, поред кореографије и његову режију, тражећи од мене да је направим стилизовано, тј. да хор буде потпуно статичан, а да све његове сценске радње изводи балетски ансамбл. Разуме се, да је у појединим сценама било тешко спровести овакву музичко-сценску концепцију (на пример, у финалу другог чина, када Јењик потписује да продаје невесту – због чега хор хоће да га линчује, као и у финалу трећег чина), али сам решења проналазила у визуелно ефектној игри и покрету балетских играча у „бајковитом“ сценском простору, који је Душан Ристић сценографски, костимографски и сликарски приближио нашем „наивном сликарству“.

Осим веома успешне сарадње са диригентом Оскаром Даноном и сценографом и костимографом Душаном Ристићем, у *Проданој невестији* сам добро радила и са солистима, међу којима је Радмила Бакочевећ заиста бриљирала, јер се као сјајна уметница изузетно успешно прилагодила улози Марженке, као и са балетским играчима Рут Парнел, Бојаном Перић, Вером Костић, Љиљаном Дуловић, Мајом Груден и Миланом Момчиловићем, који су у сцени Циркуса сваки пут приказивали изванредно ефектну игру, потврђујући правило да кореограф не може да буде лош ако има добре балетске играче, док лоши играчи могу да „сахране“ и најбољу кореографију.

Продор београдске Опере на европске оперске сцене постигнут је захваљујући њеном уметничком руководству и људима који су њихове идеје и стваралачки рад хтели и могли да прихвате. И поред свих потешкоћа на које сам наишла у свом раду у овом нашем оперском театру, сматрам да су између 1954. и 1969. године у њему постигнути значајни репертоарски и извођачки резултати, остварене бројне врхунске представе и стечена потпуна афирмација у Европи, тако да је тај период, по мом мишљењу, упркос свим материјалним, просторним и осталим недаћама, био заиста златан период београдске Опере и наше оперске уметности у целини.

(Разговарано 22. III 1994. године у Београду)



Балетско стваралаштво Анатолија Жуковског на сцени Народног позоришта у Београду 1925–1944.

У периоду између два светска рата када су у Народном позоришту у Београду радили и стварали руски уметници, избегли из Русије после Октобарске револуције, највећи и најзначајнији балетски уметник био је Анатолиј Жуковски, такође Рус.

У временском раздобљу од 1925. до 1944. године, Жуковски је створио комплексно дело, исказујући се прво као балетски играч, солиста и први играч, а затим као редитељ, кореограф, балет-мајстор и руководиоца, шеф балета. Жуковском припада и прво место зачетника националног стила у српској балетској уметности.

Дело Анатолија Жуковског, обимно, вредно и значајно, до сад није испитано, подвргнуто анализи и стручној оцени, а још мање је учињено да буде доступно и познато јавности. Због тога што је напустио Београд, делећи судбину многих стваралаца који су пред крај Другог светског рата избегли из Југославије, пред доласком комунистичке власти, Жуковски је био насилно избрисан из наше културне историје, посебно српске балетске уметности коју је и сам стварао. Тако је било до недавно. Неправда која је Жуковском нанета, почела је да се отклања и на том плану чинимо прве кораке овим записом.

Анатолиј Жуковски се родио 5. августа 1906. године у Седлецу, у аристократској породици Михаила Жуковског у којој је било петоро деце, три дечака и две девојчице. Отац је био војно лице с високим чином и припадао је високим војним круговима. После основног образовања определио се за даље школовање у Кадетској школи, у намери да следи очеву професију. Међутим, Октобарска револуција омела је планове породице Жуковских. Морали су да се селе на југ Русије и затим, заувек, избегну из Русије 1920. године и настане се у Грчкој, у Солуну.

Када се у Југославији отворила Кадетска школа за руске ученике, у Белој Цркви у Банату, родитељи су послали свог сина Анатолија у нашу земљу. У Кадетској школи стекао је знање и о уметничкој игри, учећи као обавезан предмет наставе све врсте салонских игара. Поред тога, био је врстан спортиста и одликовао се у чланству *Сокола*. По завршетку Кадетске школе, дошао је у Београд и уписао се на грађевински одсек Техничког факултета. Посећивао је представе Народног позоришта и пријавио се да буде статиста. Захваљујући лепој фигури, физичкој кондицији, а пре свега урођеној складности покрета и музикалности, био је 1925. године примљен за статисту Балета Народног позоришта у Београду. Ту га је запазила Јелена Пољакова, при-

мабалерина и педагог, и као даровитог примила за ученика у своју Балетску школу, иако је већ био помало престар за балет. Напредовао је врло брзо, а балетска уметност га је толико привукла да је одлучио да после завршене четврте године напусти студије на Техничком факултету и посвети се у потпуности балету. Судбина је одредила да је у београдском балету нашао и своју животну сапутницу, Јању Васиљеву, солисткињу, а затим и примабалерину Народног позоришта, и оженио се њом 1932. године. Заједно су радили и стварали у београдском балету све до 1944. године, када су из Београда отишли, а затим и у иностранству, до завршетка балетске каријере.¹

Име Анатолија Жуковског налазимо први пут у званичном списку играча Балета Народног позоришта у сезони 1925/26,² а такође и међу играчима представа на репертоару, као, на пример, у шпанској игри у трећем чину „*Лабудовој језера*“ 21. октобра 1925. године.³ Од сезоне 1927/28. он је једини соло играч у балету⁴, да би од 1932/33. сезоне понео титулу првог играча Народног позоришта у Београду.⁵ Међутим, разврставања у Балету нису била адекватна његовим наступима у репертоару. Жуковски је од почетка имао мања сола, а затим и мање улоге. Већ 1927. године остварује велика сола у балетима у операма: „*Аида*“, „*Манон*“, „*Мињон*“ и др.⁶ а од 1929. године преузима први балетски репертоар у Народном позоришту.

У време када је Жуковски ступио на београдску сцену у Балету Народног позоришта постојала су два прва играча, Александар Фортунато и Сергеј Стрешњев, а у ансамблу је било свега пет играча. Због тога је већ од почетка добио прилику да игра много и да се пробија до већих задатака. Врло брзо постаје партнер примабалерине Наташе Бошковић, игра с њом у „*Аиди*“ 1927. године, а затим ће постати њен стални и дугогодишњи сценски партнер.

Прекретница у балетској каријери Анатолија Жуковског је настала крајем 1927. године када је добио позив за ангажман у познатом шпанском позоришту Gran Teatro Del Liceo у Барселони. Наиме, ангажман је добио заједно са групом београдских балетских играча које је предводила примабалерина Наташа Бошковић, на препоруку Феодора Васиљева, балет-мајстора и директора Балета Народног позоришта у Београду у сезони 1926/27. који је у то време био у „Руској опери“. Ангажман је трајао два месеца, новембар и децембар 1927. године, када је „Руска опера“ имала своју сезону у Барселони.

На сцени позоришта Gran Teatro Del Liceo Жуковски је са Наташом Бошковић играо велика сола у балетима у операма: *Аида*, *Манон*, *Мајска ноћ*, *Цар Салијан*, *Прича о граду Кијежсу*, *Псковичанка* Мефистофел и др.⁷ Наступао је из вечери у вече пред аудиторијумом од четири хиљаде гледалаца и постигао запажен успех.

Ангажман у познатом шпанском позоришту отворио је широм врата Жуковском у свет, као и Наташи Бошковић, али он није прихватио понуду да остане у иностранству и вратио се у београдско Народно позориште. Боравио је неко време у Европи да би се упознао са достигнућима на пољу балетске уметности, обилазио позоришта и балетске трупе и гледао балетске представе. Тада се зачело његово студијско путовање по Европи које ће и касније, готово сваке године, предузимати, нарочито у Француској и Енглеској. Жуковски се први пут појавио у главној мушкој улози као Франц у *„Койлеји“* Леа Делиба, кореографији и режији Александра Фортуната, 15. септембра 1929. године, са Јањом Васиљевом као Сванилдом.⁸ Тако је отпочео да игра прве улоге и носи репертоар Народног позоришта у Београду, пре званичног наименовања за првог играча Балета Народног позоришта.

У време када је Жуковски дебитовао у *„Койлеји“*, на челу београдског балета била је Маргарита Фроман а први играч био је Максимилијан Фроман. Међутим, Фроманови су убрзо напустили Београд. До доласка следећег првог играча, Жуковски је био једини први играч у Народног позоришту и током читаве половине сезоне, од 1. јануара до 1. јула 1930. године, изнео је комплетан балетски и оперско-балетски репертоар позоришта. Слично је било и у наредне две сезоне, јер су нови први играчи и шефови балета, Романовски и Књазев били више окупирани руковођењем Балета и постављањем представа. Од 1932/33. до 1938/39. сезоне Жуковски је опет био једини први играч и вршилац дужности шефа балета и све до доласка новог првог играча Милоша Ристића, носио комплетан балетски репертоар.⁹

У времену од 1929. до 1944. године Жуковски је остварио играчки опус невиђен у нашој балетској уметности од близу педесет главних улога у балетима, међу којима је било тринаест креација, односно улога које је на београдској сцени само он играо! У балетима у операма остварио је двадесет и четири соло наступа, а играо је и у неколико драмских представа, у деловима где је била постављена игра.

У балетском репертоару била су заступљена страна и домаћа дела, класична и модерна, што се најбоље види из следећег пописа: *„Клойелија“*, *„Прича о Хонзи“*, *„Тророги шешир“*, *„Жар ишница“*, *„Коњиц Вилењак“*, *„Лабудово језеро“*, *„Маневри на селу“*, *„Очарана лейојница“*, *„Рајмонда“*, *„Жизела“*, *„Лицијарско срце“*, *„Половезки лојор“*, *„Дон Кихој“*, *„Жавојша“*, *„Цвеће мале Иде“*, *„Пејрушка“*, *„Ендимин“*, *„Мисли“*, *„Живој једној дана“*, *„Јесења йоема“*, *„Сонајша великој града“*, *„Силфиде“*, *„Imbrecznosom“*, *„Позив на штуру“*, *„Хајдуци“*, *„Шчелкунчик“* („Рскало“), *„Ђаво на селу“*, *„Балерина и бандијти“*, *„Болеро“*, *„Злајни йејшао“*, *„Франческа да Римини“*, *„У долини Мораве“*, и *„На балетском часу“*.¹⁰

Улоге креације биле су у балетима: *„Позив на штуру“*, *„Дафнис и Клое“*, *„Маневри на селу“*, *„Вила лутака“*, *„Тајна ширамиде“*,

„Охридска лејенда“, *„Шехерезада“*, *„Љубав чаробница“*, *„Дон Кихој“*, *„Човек и коб“*, *„На Кавказу“*, *„Арлекинада“* и *„Тамара“*.¹¹

Посебно истичемо да је Жуковски остварио главне улоге у домаћем балетском репертоару: *„Лицијарско срце“*, *„Охридска лејенда“*, *„Imbrecznosom“*, *„Ђаво на селу“* и *„У долини Мораве“*.

Главна сола остварио је у балетима у операма: *„Ленјирин“*, *„Демон“*, *„Аида“*, *„Луиза“*, *„Евџеније Оњџин“*, *„Манон“*, *„Мињон“*, *„Фауст“*, *„Пикова дама“*, *„Кармен“*, *„Продана невеста“*, *„Кнез Игор“*, *„Кнез од Зејсе“*, *„Самсон и Далила“*, *„Таис“*, *„Русалка“*, *„Чаробни сирелац“*, *„Казанова“*, *„Слеши миш“*, *„Халка“*, *„Сорочински сајам“*, *„Орфеј“*, *„Фауст“*, *„Ђоконда“*.¹²

У драмском репертоару Народног позоришта Жуковски је као играч наступио у представама: *„Пироване“*, *„Пуй око свейта“* и *„Кошћана“*.¹³

Током играчке каријере учествовао је у низу дивертисмана у којима је имао различите концертне нумере, наступајући сам или са примабалеринама Народног позоришта. Такође је учествовао у низу специјално приређених представа у добротворне сврхе, или у част јубилеја и других свечаности, које су биле у Народног позоришту.

Играјући дуо, безмало две пуне деценије, Жуковски је био сценски партнер готово свих солисткиња и примабалерина Народног позоришта, а најдуже и највише, играо је са Наташом Бошковић и Јањом Васиљевом, а затим са Нином Кирсановом, Марином Ољењином и Аницом Прелић.

Осим свог играчког ангажмана, Жуковски је врло рано почео и ангажман кореографа. Већ од 1930. године поставља сценске кретање и игре у драмским представама: *„Сан лејње ноћи“*, *„Пуй око свейта“*, *„Лукреција Борџија“*, *„Жорж Данден“*, *„Хасанайница“*, *„Кнејња и йастирче“* и *„Кошћана“*.¹⁴ Много озбиљније задатке прихвата у оперско-балетском репертоару, у коме поставља балете у операма. У времену од 1935. до 1941. на сцену јепоставио једанаест балета у операма: *„Евџеније Оњџин“*, *„Хованшчина“*, *„Андре Шеније“*, *„Сорочински сајам“*, *„Цар и Дрводеља“*, *„Русалка“*, *„Дон Жуан“*, *„Мој судбине“*, *„Ђоконда“*, *„Самсон и Далила“* и *„Жениба Милошева“*.¹⁵

Године 1937. Жуковски почиње озбиљан кореографски рад у балетском репертоару и до краја своје каријере у Народног позоришту на сцену је поставио десет кореографија. То су балети: *„На Кавказу“* И. Рубинштајна, *„Позив на штуру“* К. М. Вебера, и *„Половезки лојор“* из опере *„Кнез Игор“* А. Боролина, 1937. године. Затим, *„Франческа да Римини“* П. Чајковског и *„Злајни йејшао“* Римског-Корсакова 1939. и *„На балетском часу“* Ј. Ланера, 1942. Из домаћег стваралаштва Жуковски креира поставке за *„Ојањ у йланини“* А. Пордеса, *„Симфонијско коло“* Ј. Готовца и сплет националних плесова из збирке југословенских игара 1941. и *„У долини Мораве“* С. Настасијевића, 1942. године. За Пордесов *„Ојањ у йланини“* Жуковски је написао и либрето.¹⁶

Неколико година пре Другог светског рата, Жуковски је путовао по јужним крајевима Југославије, проводио лето по планинама и забаченим крајевима, где је у селима изучавао изворни национални плес. Прикупљао је материјале обрађивао их и припремао за кореографске приказе на сцени. Тако су настале кореографије на музику Пордеса, Готовца и Настасијевића. У том

смислу његов подухват је био од изузетне важности и обешавао је крупне резултате. На жалост, пионирски рад Жуковског на стварању српског балетског репертоара и националног играчког израза, био је 1944. године прекинут његовим одласком из земље, а наследника, достојног себи, у том погледу никада није добио.

У јеку свог играчког ангажмана првог играча у Народном позоришту, Жуковски је од 1935. године прихватио одговорну дужност шефа Балета. Прве три сезоне био је на челу балетског ансамбла у својству вршиоца дужности, а од сезоне 1938/39. он је постао стални шеф балета Народног позоришта и на тој дужности остао до почетка Другог светског рата, до 1941. године.¹⁷ То је период његовог најплоднијег и врло комплексног рада и стварања у београдском балету. Водио је ансамбл, играо први репертоар и постављао балете.

Поред свог редовног ангажмана у Народном позоришту, Жуковски је развијао и концертну делатност и често гостовао у земљи и у иностранству. Са Балетом Народног позоришта гостовао је у Сарајеву: 1925, 1935, 1937. и 1940; у Суботици: 1927. и 1928. године. У иностранству је гостовао у Атини, 1933, у Софији, 1938. и у Франкфурту, 1939. године. Такође са групом играча београдског балета, гостовао је у Прагу на Фестивалу игара пет словенских земаља, које је предводио и припремио комплетан наступ.¹⁸

Самостална гостовања остварио је два пута у Скопљу са примабалерином Јањом Васиљевом, 1934. и примабалерином Нином Кирсановом, 1939, а са Јањом Васиљевом и Милошем Ристићем, 1940. године.¹⁹

У пуној зрелини свог уметничког рада и напону стваралачке моћи, када је намеравао да се потпуно посвети кореографском раду, Жуковски је, заједно са својом женом Јањом Васиљевом примабалерином Народног позоришта у Београду, напустио Југославију 1944. године. Задесила их је поновна судбина егзодуса, овог пута из Србије, своје нове домовине, коју су прихватили после избега из Русије. Бежећи већ једном, у детињству, испред совјетских власти у Русији, нису могли да прихвате долазак нове комунистичке власти у Југославију. Тада нису слутили да одлазе заувек, да се више никад неће вратити у Београд и Народно позориште коме су подарили читаво своје стваралаштво и велики део живота.

По одласку из Југославије, стигли су у Берлин са радничким транспортом. Управа *Берлинске ојере* примила их је у ангажман, јер их је знала из времена пре рата. Ту су остали до бомбардовања Берлина, а затим су на препоруку кореографа Велинга, директора Балетске школе, примљени у бечку Градску оперу. Жуковски је радио као кореограф а Васиљева као примабалерина. Поставио је неколико балета међу којима и *Лицијарско срце* од Барановића. После годину и по дана морали су да крену из Беча јер су Руси совјети стигли у Беч. Желели су да се пребаце у Швајцарску али нису успели. Жуковског су мобилисали Французи и крај рата дочекао је у Сант Антоану. Остао је у француској војсци и прихватио место директора војног позоришта I Француске армије у Линдау, где је радио три године.

Када је Пуковник Де Базил са својом балетском трупом *Оригинални руски балет* дошао из Америке у Париз, понудио је ан-

гажман Жуковском и Васиљевој, 1948. године. Били су на турнеји годину и по дана. Жуковски је поставио *Свићу балканских њара* на музику Христића, Барановића, Коњовића, Готовица, Пордеса и Настасијевића, са којом је постигао велики успех и доживео да ову поставку назову *Балканске њоловецке њре*. Крајем 1949. вратили су се са турнеје у Париз и пријавили се за иселење и одлазак у Америку, јер се Де Базил разболео и трупа развишла. Надали су се бољим условима за наставак своје балетске каријере. Чекали су годину дана и за то време прихватили ангажман у *Краљевској ојери* у Белгији. Жуковски је руководио балетском трупом и спремио неколико балета: *Лабудово језеро*, *Болеро* и *Свићу балканских њара* и учествовао на I Међународном фестивалу цвећа – *Флорали*, 1950. године. Дозвола за уселење у Америку стигла је почетком јануара 1951. године и 31. јануара 1951. Жуковски и Васиљева су стигли у Њујорк. Надали су се да ће у Америци радити као балетски педагози. Определили су се за Сан Франциско, где је већ живела сестра Васиљеве. Пријавили су се у компанији *Сан Франциско балет* мислећи да се ради о професионалној балетској трупи. Ту су доживели разочарење, јер се радило о приватном предузећу које је изнајмљивало играче за представе од неколико дана. Морали су да раде у фабрикама да би преживели. Увече је Жуковски радио по приватним балетским студијама и успео да окупи малу групу играча и са њима даје представе карактерних игара и фолклорних игара из Грчке, Југославије, Бугарске и Румуније. Представе Жуковског биле су запажене на *State University* у Сан Франциску и стигао је позив да постане предавач на овом Универзитету. Посветио се карактерним и фолклорним играма. Посебно је изучавао фолклор Индијанаца и намеравао да од тога створи национални балет. Написао је низ радова, али није наишао на подршку да створи балетску компанију. Написао је и књигу о народној игри и како се она предаје. На Универзитету је провео двадесет и шест година и каријеру завршио као редовни професор. На Универзитету је образовао и групу *Etnic Workshop* која је изучавала етничке игре света. Године 1978. узео је пензију.²⁰

Жуковски и Васиљева живе данас у Менло Парку, поред Сан Франциска. Жуковски пише мемоаре.

* * *

Анатолиј Жуковски је своје балетско дело у Народном позоришту стварао двадесет година у континуитету, од 1925. до 1944, непрестано га усавршавао и довео до врхунца. Остварио се као комплетан стваралац, као играч, солиста, први играч, кореограф, редитељ и руководиоца, шеф балета.

Играчки опус Анатолија Жуковског обухвата преко седамдесет музичко-балетских дела, неколико стотина представа и разних соло наступа. Одиграо је четрдесет и осам главних улога у балетима, двадесет и пет главних сола у балетима у операма и неколико играчких нумера у драмским комадима.

У кореографском опусу Жуковског налази се преко тридесет кореографских поставки: десет у балетима, једанаест у балетима у операма и једанаест у драмским представама.

Велике и бројне улоге, главне и насловне, велика сола у балетима и операма и наступи у разним дивертисманима, као и

његове кореографске поставке, обухватиле су такође бројан, али и разноврстан балетски и оперско-балетски репертоар, домаћи и страни, класични и модерни, савремени.

Ангажман у Балету Народног позоришта омогућио је Жуковском континуитет, фреквенцију играња и природан развој његове уметности. Изузетни играчки квалитети, лична спремност и способност допринели су да се избори за равноправно прво место и постане, поред великих руских уметника, првих играча, такође први и велики играч. У одсуству других првака балета, учинио је подухват преузимања комплетног балетског репертоара, што је представљало јединствен случај у историји балетске уметности код нас.

Жуковски није имао среће да до краја балетске каријере остане у Народном позоришту и делује као педагог, што је иначе

природан завршетак каријере великих уметника. То није постигао јер је напустио Београд, али то није умањило његову вредност и значај његовог стварања. Резултати његовог комплексног деловања и стварања у Балету Народног позоришта у Београду велики су и готово непоновљиви у сфери наше балетске уметности. Анатолиј Жуковски, Рус по рођењу, стварао је своје дело у нашој средини, у Србији, коју је сматрао својом другом домовином, и остварио такво дело које остаје трајно у највишем врху српске балетске уметности.

На нама остаје да дело Анатолија Жуковског детаљно обрадимо, вреднујемо и објавимо монографију, коју је он одавно својим делом заслужио. Надамо се да ће нам то у догледно време успети.

НАПОМЕНЕ

- ¹ Мемоарски запис, Анатолија Жуковског, МПУС.
- ² Позоришни годишњак 1925/1926. Београд, Народно позориште, 1926.
- ³ Плакат представе, МПУС.
- ⁴ Позоришни годишњак 1927/1928. Београд, Народно позориште, 1928.
- ⁵ Позоришни годишњаци од 1928/29 – 1931/32. Београд, Народно позориште, 1932.
- ⁶ Плакати представе, МПУС.
- ⁷ Програми, Заоставштина Наташе Бошковић, МПУС.
- ⁸ Плакат премијере у Народном позоришту, МПУС.
- ⁹ Позоришни годишњаци од 1932/33 до 1938/39. Београд, Народно позориште, 1939.

- ¹⁰ Плакати представа, МПУС.
- ¹¹ Исто
- ¹² Исто
- ¹³ Исто
- ¹⁴ Исто
- ¹⁵ Исто
- ¹⁶ Исто
- ¹⁷ Позоришни годишњаци од 1935/36 до 1939/40. Београд, Народно позориште, 1936–1940.
- ¹⁸ Позоришни годишњаци од 1924/25 до 1938/39. Београд, Народно позориште, 1925–1939.
- ¹⁹ Плакати гостовања, МУПС.
- ²⁰ Звучни запис Жуковског, снимљен за Ксенију Марковић.



Савремене теме у кореографијама Вере Костић

Иако се у својим поставкама* бавила разноврсном тематиком Вера Костић је постепено показивала све више афинитета према нашем, садашњем времену, савременим збивањима и савременим херојима. Та нит њених бављења савременим темама полази од *Даринкиној дара* и *Буревесника*, преко *Помрачења*, *Поздрава њи-јашељу*, *Quo vadis-a* до Месијановог *Ad absurdum*.

Свој уметнички однос према савременим темама, а пре свега, према јединки у рату и свеопштењем уништењу, Вера Костић је градила поступно, али од почетка изузетно упечатљиво. Тако је праизвођење балета *Даринкин дар*, на музику Зорана Христића и по либрету Божидара Божовића, и њеној кореографији било изузетан театарски догађај на Седмој смотри „Мермер и звуци“ у Аранђеловцу, јула 1974. године.

Вера Костић, кореограф и режисер *Даринкиној дара* приступила је са изузетном озбиљношћу и искреношћу остваривању балетске поеме о нашој Мајци Храброст, тако да је ова њена поставка морала узбудити и нагнати на размишљање и најмање наклоњеног гледаоца. Играчка лексика коју је овде применила била је и нова и узбудљива. Она је свесно допустила хетерогено преплитање чисто балетских корака, који се изводе чак и на врховима прстију, са новим плесним покретима – затворених позиција, понекад надахнутим тек назначеним елементима народне игре. Но, та хетерогеност није нарушавала, него је, напротив, давала свежину и оригиналност играчкој радњи.

При томе Костићева није занемарила ни трагање за новим покретима, који би са једне стране имали обележја савременог балетског израза, а са друге би били адекватан играчки одраз злехудог Даринкиног животног удеса. И да-

нас, после две деценије, остао је у сећању један од покрета који је често користила у игри женског ансамбла: шака играчице покрива готово цело лице, тако да се виде само очи, очи огромне у страху пред насиљем... Тај покрет, којим наше жене из народа често исказују чуђење или страх, изванредно се уклопио у играчку визију сурове судбине Даринке и њених кћери.

У играма које је поставила за Силника и његове помагаче Костићева је зналачки одабрала школу покрета којима по респектости, бруталности и суровости тешко можемо наћи поређење у нашим, па и у страним кореографијама. Игре Даринке, њених кћери, тужбалица и народа су, на супрот њима, имале поетичност, мекоћу, али и унутрашњу снагу и племенитост. Посебно тежак сценски и кореографски задатак – играчки приказати сцене силовања без вулгарности – Вера Костић је веома успешно решила. У ковитлацу игре страшни чин се само наслућује, а то наслућивање управо оставља на гледаоца изузетно упечатљив утисак.

Следећи кореографски корак у играчком презентирању ближе прошлости било је праизвођење балета *Буревесник* на музику истоимене поеме Војислава Вучковића. Ова партитура, инспирирана песничком поемом Максима Горког, компонована – у првим данима фашистичке окупације за време Другог светског рата, *по складности* форме и сугестивности израза омогућује стварање балетског дела у којем се преплиће поетичност и силовитост револуционарног заноса. Кореограф поеме се могао одредити или да следи симболично преношење песничке мисли игром, управо онако како је то учинио и композитор – од лаганог увода пуног ишчекивања до силовитог налета буре над пучином мора – или да партитуру тумачи слободним, чисто играчким импресијама, без намере да покретом илуструје или дословно исприча основни садржај овог музичког дела.

Овај други, сложенији и савременим тежњама у балетској уметности примеренији, пут одабрала је Вера Костић са намером да Вучковићеву партитуру третира само као основу за неокласични кореографски рад – сличан поставкама симфонијских дела Бизеа, Прокофјева, Бетовена и других. Ипак, она није одолела снази поетског текста Горког, који је у Вучковићевој партитури добио својеврсно симболично тумачење и снажне импулсе, те је, своју поставку, нарочито у финалу, њему потчинила. Тако је поставила покрете за ансамбл који илуструју налете ветра, таласање разбеснелог мора и у завршном крешенду постају револуционарни поклич...

* Вера Костић је кореографисала преко педесет балетских дела. Поставила је 13 представа у Београду, по две у Загребу и Сарајеву, по једну у Љубљани и Сплиту, три у Новом Саду и десет у Скопљу. Њене најзначајније кореографије су: у Београду *Вибрације*, *Освећа*, *Сусреш* у *Луисвилу*, *Жар њишца*, *Койелија*, *Пејтар Пан* (два пута), *Сан о ружји*, *Звездани крун*, *Пшчицо*, *не склајај своја крила*, *Даринкин дар*, *Буревесник*, *Трисџан* и *Изолда*, *Помрачења*; у Загребу – *Баханџкиње* (чије је праизвођење било у Атини), *Човек из златне улице*; у Сарајеву – *Лабудово језеро*, *Камени цвеш*; у Љубљани – *Баханџкиње*; у Скопљу – *Вибрације*, *Класична симфонија*, *Жар њишца*, *Пејтар Пан*, *Рајна њрича*, *Таласи*, *Пуштована*, *Фреске*, *Песма над њесмама*, *Шо tempo* (Класична симфонија), *Ad absurdum*; у Новом Саду – *Койелија*, *Пејтар Пан* и *Охридска лејенда*; у Сплиту – *Пејтар Пан*. Кореографисала је балетске делове у операма: *Симонида*, *Цар Салџан*, *Танхојзер*, *Сорочински сајам*, *Хованџчина*, *Аида* и *Фауст*.

На овај начин је у извесном смислу нарушила стилско јединство и кохерентност своје кореографске мисли. Треба, ипак, истаћи да су ова два стилска тока у њеној поставци, посматрани сваки за себе, имали значајне играчке домете. Играчке линије у првом делу балета *Буревесник* су поседовале пуну визуелну пластичност, а композиција корака, смела индивидуалност. Финале балета, подређен плесној илустрацији партитуре, одликовао се драмско-изражајним елементима у игри целог ансамбла и солиста.

Сребрни јубилеј свога кореографског рада Вера Костић је обележила једним заиста особеним театарским остварењем, изведеним први пут на XII фестивалу монодраме и пантомиме у Земуну. Била су то *Помрачења* монобалет чији је комплетан аутор била Вера Костић, а врхунска интерпретаторка Соња Вукичевић. Оне су те, 1984. године, добиле за *Помрачења* Златну колајну на земуном фестивалу, награду публике на XVIII Београдском интернационалном театарском фестивалу и премију тадашње Самоуправне интересне заједнице Београда...

И пре одлучивња о овим драгоценим и веома заслужним признањима заједнички уметнички резултат Vere Костић и Соње Вукичевић сматран је за врхунски позоришни догађај, јер је представљао нов квалитет у нашој балетској и позоришној уметности и то исто толико због перфекције у осмишљавању овог монобалета (у њему нема ничег случајног и немотивисаног), колико и због његове и тада актуелне антиратне поруке и, нарочито, због искреног театарског прегалаштва у балетском домену, што се у нас веома ретко дешава.

Узимајући за основ свог плесног монолога историјска збивања за протеклих шест деценија, Вера Костић је покушала и успела да брижљиво осмишљен плесни покрет и пантомимски израз синтетизује у својеврсну монодраму или монобалет у којој се симболичним говором тела исказују стања и осећања савременика појединих кључних догађаја у нашој историјској епохи: од небрижних дана чарлстона, преко просијачења током светске економске кризе, рађања нацизма, страдања и борбе са фашизмом, победе, обнове, послератног развоја – све до поновне ратне опасности која се и пре десет година надвијала над ове наше земаљске дане, што је Вера Костић и не желећи да буде пророчица, нажалост, наслутила. Вапај на крају представе: „Докле!!!“ данас истинитије и потресније звучи него тада...

Уносећи у овај свој и потресни и дубоко истинит кореографски рад двадесетпетогодишње искуство емотивног и литерарног настројеног балетског прегатоца и znalца Вера Костић је изабрала и праву интерпретаторку својих идеја – солисткињу београдског Балета, Соњу Вукичевић, снажну уметничку личност, изузетну драмску балерину.

Из седамнаест успешних плесно-пантомимских сцена *Помрачења* тешко је издвојити најснажније. Па ипак, чини се, да је то секвенца страдања у нацистичким логорима, која је и у кореографском и у извођачком погледу највећи домет целог монобалета. Ова деоница, постављена на музику предивне, узбудљиве по тананости осећања, хебрејске тугованке, одиграва се на простору једва већем од једног квадратног метра. Лагани покрети у патњи згргчених удова као да су надахнути познатим скулптурама логораша вајарке Олге Јеврић. Само привидно једноставни

ови покрети у извођењу Соње Вукичевић добијају слојевита значења – беспомоћности, надчовечанске патње, безгласне молитве, у клици уништеног отпора, тужења и бола – достижући потресност античке трагедије.

Сарадња Vere Костић и Соње Вукичевић се наставила и у балету *Сећање на пријатеља*, који је изведен на Гала концерту југословенских балетских уметника у априлу 1985. године. Ову кореографску медитацију на музику Рави Шанкара, Вера Костић је поставила стилизованим покретима индијске националне играчке традиције призивајући наша сећања на мудру, храбру и осећајну жену, државника и пријатеља – Индиру Ганди, која је страдала због својих идеја у овом нашем суровом времену.

Настављајући своја истраживања савремених играчких тема кореографско-извођачки тандем Костићева и Вукичевићева је на отварању XIV фестивала монодраме и пантомиме у Земуну, 1986. године, представио своје ново остварење *Quo vadis*, сажету, одмерено и брижљиво конципирану плесну скицу. Њен мото, узет из Цанкарјевог опуса „Човек оставља свој траг на свему што дотакне“ овде је исказан кроз сукоб деструктивног, насилничког у човековој природи са узвишеношћу и достојанством мира, који ипак, симболом неуништите голубице – тријумфује.

У марту 1987. године у Македонском народном театру у Скопљу Вера Костић је поставила на музику седам ставова симфоније Турангалила, француског композитора Оливијеа Месијана балет *Ad absurdum* у којем је наставила своје размишљање о добру и злу у природи савременог човека. Игром је описала постанак и развој човекове врсте, његове позитивне и негативне страсти: од краткотрајне љубави до свеобухватне мржње, док похлепа и саможљивост неминувано одводе уништењу.

На сцени у овом балету Vere Костић истовремено играју сенке прошлости (римски ратници и средњовековни ритери) и злослутници садашњости (припадници кју-клукс-клана и сурови освајачи свемирских простора), који се надмећу са Белом, Црвеном, Црном и Жутом женом – симболима успона и падова појединих људских цивилизација. Ипак ту је и нужни оптимизам оличен у поновном доласку живота после потпуне катаклизме, персонификован у невиности девојчице и дечака у завршној сцени балета *Ad absurdum*, која се пре може схватити као добронамерност по потпуна увереност у долазак бољих дана.

Вера Костић већ више од седам година није поставила ни један нови балет. Изјавила је, међутим, да с обзиром да живимо у озбиљном, суровом времену, нико од нас не може остати равнодушан према ономе што нас окружује. Стога се може очекивати да Вера Костић то и кореографски изрази у својим новим балетским делима. Разуме се да се целовита оцена њеног кореографског рада за сада не може дати, али оно што је до сада било основно обележје њеног прегалаштва у балетској уметности јасно се уочава. Вера Костић је, за разлику од већине наших кореографа, комплетан аутор својих савремених поставки, увек литерарно брижљиво конципираних и изражених балетским језиком, који не робује традицији, нити тежи лепоти по сваку цену, већ је увек у функцији њеног размишљања о суштини природе савременог човека и његове, по свему судећи, подједнако стваралачке и рушилачке моћи.



Мирјана КОЦИЋ

До Јагодине и натраг

У Београду зачињала се некаква посебне врсте динамика. Само време је све жешће пркосило и колебању није било места.

Све је намах постало видно огољено, штуро а ипак присутно. Говорило се о позоришту које је требало да служи забави колико и пропаганди, посебно ширењу некаквих својствених политичких видика. Социјалистички реализам није се још увек био окомио на нас глумце јер теорије ће сачекати који дан па и месец.

Али, удружити се са колегама од имена као ауторитетима наговештавало је лично ослобађање стеге у таквом времену које је ту исту притешњеност издашно нудило. Па ипак, елеменат стварања, метафора која би могла да се зачне, начин мишљења, све је једном ређу било кадро да ме итекако подстакне на одлуку која се стављала преда ме: отићи у Јагодину! Тамо, међу именима, која су својевремено у Београду много значила а била је то: Блаженка Каталинић, Бора Ханауска, Аца Стојковић, Жарко Митровић, Северин Бјелић, Огњанка Хет, Петар Стојановић (Словенски), Вељко Губерина (данас адвокат), Александар и Миле Огњановић, Сека Савковић, Петар Матић, те са њима наћи склад који би допунио моје, још увек школско знање, без обзира на Народно позориште у коме сам последњи пут играла у режији Ракићина Силвету у Ростановим „Романтичним душама“ и то ме, мада волонтера ипак, довело до препрека, да не кажем и саме главе. Додуше, нисам била жигосана тим што сам играла Силвету, пркосну девојчицу „док су се остали борили“, како се говорило, али нисам ни могла у догледно време да рачунам на нове улоге. Силвета као да је брисала и само моје постојање.

Зато тврдим, можда је одлазак у полувојно позориште у Јагодини био и нагон, тек, том добу, тој прераној младости није пристајало мртво стање духа.

Сви најбројнији глумци већ су били читав месец дана у Јагодини. Повео их Братислав Бата Миладиновић да би потом поручио и по мене. Дан мог поласка сам је одредио. Идеја Миладиновићева да у то полувојно позориште, једино те врсте у земљи, поведе добре глумце показала се изузетно повољна, ако ћемо право, најпре по младе људе не би ли се спасли Сремског фронта и фронтова уопште, рата, тифуса који је у то време горе од куршума десетковао, а по оне старије да се склоне, предахну и напослетку, а то треба имати на уму, и како-тако прехране.

Нисам пошла у Јагодину ни из једног од ових разлога, већ сам, а то сам напоменула, младалачки била жељна искуства, рада са добрим редитељима колико и глумцима. Непоуздано време

наметало је хитру одлуку, јер нагон живљења већ је хучао у нама ветровито. Опомињао. Мотиви понашања, мисао, све се збивало у лету. Ко је имао времена да себи допусти оно познато: размислићу или планираћу? Халалљиво се прождирао сваки тренутак а стаза и богаза ни од куд, сем за оне придошле, оне из позоришта Ослобођења, попут Николе Поповића који је негде крајем рата био отишао у партизане да би и он и покоја колегица ушетали по Народном позоришту са окаченим митраљезом на шињелу и њиме, додуше, посредно решавали судбину неколицине глумаца, напоменућу у овом случају Александра Ацу Цветковића са чијом сам кћерком ишла у гимназију, Танића... нарочито Аце плашљивца, који се скривао од бомбардовања украј калемегданске позорнице у свом куту у кокошињцу у који се застрашено увлачио сав некако дечачки сметен.

Требало је себе значи потчинити неком циљу.

Колеге које су већ отпутовале у Јагодину знале су за оштроумност, а да је ту исту врлину поседовао Аца Цветковић, верујем да би још увек био жив. У бурним временима најважније је наћи заклон, јачи од оног његовог кокошињца. Многи глумци су поред те поменуте оштроумности поседовали и инстинкт за тренутак, зашто бих се онда и сама колебала? Полувојно позориште није могло да засмета јер је сад све и тако врвело од војске. Митраљези по позоришту, гробови руских војника, закопани непосредно пред истим тим Народним позориштем и спомеником кнезу Михаилу, имали су место облежја само побачане по свежим хумкама шлемове. И мисао је носила слична облежја. И народ који се није мицао ни дању ни ноћу са тротоара, већ радознао слушао говоре да би се непрекидно некуд насумце кретао, падао с ногу, али је ишао, ходао да се и сама земља под њим паклено превртала тутњајући. Народ је постао агресиван.

Велики митинг на Славији. Мој остарели у златним наочарима професор, доктор Московљевић касније амбасадор, упире прст у забезекнуту гомилу људи и виче:

„Ко је народ?“ – и не чекајући масу ни са де покрене одговара уместо ње:

„Ви сте народ!“

Ратна мисао је у сваком погледу увек без изразите слободе, она стешњава и хтела не хтела, подвргава све себи. Јагодина ми се у таквом Београду чинила правим крајичком унутрашње слободоумности, која ми више неће распоређивати ништа у глави

и зато нећу мимо своје воље осећати слабост, и што је најважније нећу кренути своје крају у тим премладим годинама.

Возила сам се као и сви тада искључиво теретним вагоном за коње и људе. Јутро, децембар а још увек мрак. Нема снега, само смрзнута земља и залеђена шљака под вагонима. Неко затресао узалудно врата са таблом „Обавештења“. Више су и тако сва обавештења о доласку и поласку возова била узалудна, и што је најважније сасвим непотребна.

Војник пада на бетон сав разрогачен, тобож, пуца у непријатеља. Падавичар. Колико их је само било тог јутра начичкано по перону! Када се који смири, бљује пену из уста, потом се диже омамљено и бауља некуд насумице. Доле, на бетону остаје само његова пљувачка коју јутарњи мраз леђи, а он знојав покушава да се ипак попне у вагон неспретно и дрхтаво намештајући титовку на главу. Не дај Боже, да је изгуби! Нема снаге да одмах закорачи, али има жељу да подупре вагон и тај несклад га чини још јаче омађијаним. Напослетку сео је до мене пошто је узалудно покушавао да уђе у неколико вагона, стровалио се доле на сламу док сам сама седела на свом омањем коферу, који ми је добро дошао. Неко оног војника понуди водом, он отпљуне и натегне флашу као да испија ракију. Настане бесмислени разговор о томе како би било боље да је стварно попио гутљај ракије. Војник и даље сав у забуни разастро се као лист и дуго, предуго спавао. Куд су се денули они остали који су се на исти начин као и остали бранили од напада непријатеља – нисам знала. Остало ми је мучно у глави само њихово као сноплје падање по перону.

Вагон је најпре стао да мили, онда се опет пијано повратио ударајући у онај суседни. Цимао је тако сигурно још читав сат ако не и више, као да нас све заједно машиновоћа испробава – хоћемо ли бити вични лугој војњи која је пред нама?

„Каснимо већ више од два и по сата“ – чуо се глас из дубине мрачног вагона.

„Ако си млад, најпре отреси бале, а ако си стар, знаш ваљда шта је путовање оваквим возом... Стока се одувек возила ожеднело... Мени, једном цркала свиња, толико је воз каснио. А то је било у старој Југославији, а сад у овој новој тог сигурно неће бити.“ – каже женски глас.

„Па ми нисмо свиње...“ – процеди закржљало онај из ћошка што се био први јавио. Потом се закашље и ућути.

Сад неко упали шибицу, ова се угаси, он кресне другу, трећу. Човек у шубари до њега педесетих је година, стоји са некакавим умотаним пакетом у новину. канапом неспретно при увијању притегао фотографију Тита. Била је то по свој прилици стара насловна страна. Настаје дрека. Онај малаксали војни, поспан као по команди извлачи пушку и упира у човека, док други урла да га ни цимање вагона не омета.

„Шта си стегао Титу канап око врата! Вешаш га значи! Па он га људи, веша!“

„Ама кога то вешам? Стојим, ето, мирно, а то је кутија од ципела па онда да не буде гола, увио сам је у старе новине.“

„А на њима нико други до Тито. Још му притегао канап око врата...“

„Нисам на то обратио пажњу... Куд бих Тита канапом. А сад ћу ја већ пререзати канап. Није то тешко, само, има ли ко нож?“

„Нећеш ваљда да цепаш ножем слику? Па раздреси га човече, прстима, није то тешко“.

Човек стаде да зубима кида подебљи канап. Нисам га најбоље видела, али мора да се сав био ознојио и зацрвенео толико је стењао. Кад га се ослободио, он дрхтаво одмота новину, разастира је горе доле шаком, пегла и пружи у помрчину. Није био начисто ни коме даје, ни где се скрио тај исти што га је нападао како веша Тита. И збиља, нико му и не пружи руку за те новине које он, напokon, бојећи се да баца на под, стави у цеп.

Воз је већ увелико прешао испод чукаричког надвожњака, моста којим ме је у другој години по шлиперима, што је тада значила пречица, водила мајка журећи до Извозне банке и оног пасажера што води у данашње Чумићево сокаче. Водила ме зубарки Вери Кулик јер сам тек израстао секући била поломила. Дуго сам потом мислила о мајци и таквој њеној смелости да ме води по шлиперима док су се доле сјале шине нишке пруге. Моја мајка је већ ушла у четрдесету годину и још зачудо није показивала никакво кајање. И никад није касније причала о томе а ја сам, тек тада, возећи се за Јагодину, осетила страх и опасност.

Опет војник извлачи пушку, назирем ороз, али цимање вагона га осујети у тој глупој шали, а можда и истини – ко би тада знао шта ко смера. Неко шушка хартијом, разазнајем искључиво шарене, блатњаве чарапе и разређену косу. Човек унео корпу дуња док је воз негде окапао на сигналу и сад сви муљају киселе дуње, јер овај човек очигледно дрема. Убијен није, чуо би се ваљда куршум.

Војник развезује цокуле заваљен о страну вагона. Не видим му пушку, можда седи на њој. Окренем главу ка супротној страни, тамо је још увек онај педесетогодишњак са новином у цепу. Сад већ сигурно спласнуо, опустео олакшано руке низ слабине и тако укочем стоји, гледа у маглу која се хватала брда. Неко као да пречи по крову вагона, шета се, сви чујемо бат изнад главе.

„Овај ће, бог и душа, пасти на нас...“

„’Оће врага! Досадно му па се ушеткао.“

Вагони се приљубљују клецајући, опет се нагло разилазе и опет спајају уз тресак. Локомотива их потезе али не жури, оклева бахатно, штеди гориво, или нема појма да вози људе, замеће их камењем. И тек што се разданило пчело је брже-боље смркатвати. Као да обилазимо земљину куглу, сви су узнемирени, тако нервозни би да прелете, макар и погурали голим рукама локомотиву, макар претходно заврнули врат машиновоћи. Ледена киша добује.

„Боље да је снег... Овако може и да прокишњава...“

Нико више нема жеље да се уплиће у било какав разговор. Само се пригушено псећи дахће. У помрчини што нас хвата, замисљам пса, ознојеног, исплаженог језика. Као да смо сви доспели у заветрину, па ћутимо, а врата ненавучена, заглављена и готово напола отфикарена, довлаче хладноћу. Остала им само пречка о коју се неко ослања.

„Не можемо ни да картамо, ... не види се...“

Овом коцошу што се јада нико нема намеру да одговори. Осећам сува уста. Жедним. Само да се докопамо Велике Плане. Онај што се нагнуо над оном шипком од врата, повраћа. Сви смо још жешће умирени слушајући то његово крклање. Он задњи пут рикне и стровали се отромбољено на сламу.

Напокон стајемо. Велика Плана. Гомила људи налеће као рој узвиглиао на све вагоне. Излећем строваљено најпре на шљунак, онда се придигнем и појурим и сама не знам у ком правцу. Чујем негде лије велики млаз воде, тече сигурно спреман за локомотиву. Не могу ваљда стати под тај млаз да ме прописно окупа. Зато улетим у станицу, јурцам до чекаонице, затворене ресторације и онда опет избезумљено долазим до млаза који је још увек несметано текао сад већ пред локомотивом.

Машиновођи постаје нешто јасно и без речи ми спушта умазану кантицу коју бесомучно нагињем, пијем из ње готово без свести. Потом опет јурим успаничено до вагона да ме не изневери воз, а железничари лењо, као играчке окрећу мале фењере, правећи ватрене кругове, те изгледа да се збиља поигравају. Ипак, нисам у страну да се наново попнем у високи вагон. Неко ми хвата обе руке и вуче као конопцима све више и више. Лупа ми у грудима, деру колена неравне даске вагона, притешњена сам, али ипак још увек жива! Чује се бахато разбијање стакла о шине.

Људи разбуђени шљепалу по разнетој слами. Узимам кофер у руке и бочно се размештам сасвим до оголелог прозорчета из којег дува хладноћа. Једном сам кроз такав прозор са шипкама гледала главе коња. Кад је то било? Возили су их на тркалиште код Цареве Ђуприје. Чекала сам опет са мајком да протутњи воз код познате рампе, водила ме готово сваког дана у Топчидер. Седеле смо на простром ћебету украј извора или опет на клупи под великим Милошевим платаном.

Успомене промичу кроз мене, грцају, дерњају се и ја се спотичем о њих. Она поломљена врата, ваљда док су ме вукли, некако се одглавила, чак постала ненапукла и ролалу на једну и на другу страну. У мени самој сећања на детињство стварају право врење. Престала сам да примећујем и сламу и људе и смрад у вагону само повремено оно унутарње врење замењује дрхтавица.

Усправљам се, хватам хладни ваздух, дувам у ту хладноћу не би ли ми из уста излетела пара. Осећам потребу да видим пару. Онда се повијем од грчева који ме стегли, ишчупаће утробу. Ко зна шта сам само из оне прљаве канте попила. Жена протура руку голу до лаката, дрма ме и каже:

„На, отпиј млека... биће ти боље... на нешто си нагазила!“

„Ракије ти њој“ – додајује неко.

„Ајде... млада је за ракију... где ће она ракију...? Баљезгаш, али ниси ти ни први ни последњи... Сад су сви ионако јели бунике...“

После првог гутљаја млека, збиља ми постало боље. Глава ми пада на груди и ја за тренутак као да сам заспала. Мислим да је тај тренутак у ствари неколико сати, јер иза поноћи смо стигли у Јагодину.

Сасвим насумице, млитаво вукући кофер, као у полусну угледам Бату Миладиновића. Чекао ме. Воз је сигурно опет милео

кад смо ушли у хотел, чула сам пиштаљку, био је негде код задњих кућа Јагодине. Пошто сам неочекивано сишла, воз сад халапљиво јури.

Бата ме био повео на спрат у собу хотела Гранд где су сви глумци били смештени и где сам затекла Милета Огњановића и Перицу Стојановића, данас Словенског.

Покаже ми празан кревет украј врата.

„За ноћас се одмори ту, па ћемо видети.“

Перица стане да се шали, да се смеје мојој причи о муко-трпном путовању.

„Сад ћемо те повратити шербетом“

На дугачком столу стајала је преврнута грејалица усијаних шипки а на њој врио прави правнати сируп, далеко гушћи од меда. Дуго ми је требало да се бар мало охлади, јер се онако сметена нисам усуђивала ни да га лизнем, итекако би ми опрљиво уста. Какав је ово чај или мутљаг? – помислим да сам мада уморна, постала још и избирљива, зато брже-боље покушам да га малчице отпијем. Осетила сам се као кривац, јер ми се чинило како је неког од нас издавало стрпљење.

Зацекран, помаман, Перица прсне у праву правцату гра-дацију смеха. Чинило се као да се некуд пење, мислим на тај смех, и да се он заједно заједно са њим неће скоро спустити на земљу. Миле Огњановић опасан неким својим поуздањем да би ми то шербе ипак требало да прија, каже:

„Да ти га разблажим водом?“

Опет се неко трећи у углу кикотао кога нисам одмах спазила јер сам послало гледала на зиду фотографију Џинцера Родерс.

„Личи на Миру“ – каже Бата Миладиновић, док се Перица при оном свом смеху опет некуд пео наглавце, да би потом све докрајчио једном победничком реченицом:

„Да и теби Бато, сипамо шољу чаја?“

„Не, хвала“, – каже Бата. „Али бих узео мало од тога шећера што сам склонио у ваш орман да ми се нађе ујутру. Волим наше срце шећер и воду.“

Настаје тајац. Нерви постају на свој начин затегнути а очи упрте у орман чије се једно крило шетало под Батиним прстима.

„Где је?“ – пита Бата

„Молим те не претеруј орман, шта си наумио?“ завапи неко.

„Оставио сам цак шећера, чујете ли у ваш орман на чување, цак, и то велики, било ми је код вас најсигурније... А сад га нема... Шта је ово? Нешто као при дну. Испразнила браћа толики цак.“

„Људи пробају ноћу, шећер им потребан, држи их мирним да не побесне, јер си завео ноћне пробе, нормално да се трошио шећер...“ – говорили су сви у глас.

Иначе добричина, Миладиновић као да намах постаје некако живав, узвикује гласом у којем има и смеха и изненађења колико и огорчености, даје себи одушке, хтео би да истрчи и довикне свима у хотелу и тако се разреде да га у то глуво доба сви одреда итекако чују:

„Е, даш му мали прст, а он узме целу руку!“

Изговарао је ову реченицу готово у трансу. Понављао је по десетину пута и пошто је помало детиње тепао, хотимице се снажио што је још више изазивало крцати смех да су и они

људи коју су биле у суседним собама затечени у картању или игрању „интелигенције“, оставили све, побацили из својих руку и карте и „мице“ па истрчали у ходник кикоћући се, јер су сви одреда свакако били умешани у даноноћно кување густог, прегустог шербета и то из неке своје неоспорно детиње обести.

Перица се склонио у буцак, сео и опет вршишао од смеха. Бата је и даље пркосио помамљен:

„Пружиш му мали прст, а он ти узме целу руку!“

„Немој, Бато, да си болан, халапљив, ја да ти кажем испред нашег тек основаног синдиката: Сви морамо да смо у овом хотелу у том полувојном позоришту једнаки, да би делили и добро и зло!“ – говори му очински стари поприлично црвен у лицу чика Динић. Његова жена истрчала је огрнута мужевљевим капутом док јој се он, глувој, дерњао на ухо:

„Морамо да делимо, кажем им, и зло и добро...“ – Жена није одговарала, можда није разумела, тек је климала главом.

Зловолња Блаженка Каталинић разбарушене плаве косе у дугој хаљини као да иде са каквог пријема, уз то обучена у леопардову будну, натуштено отвара орман као да вреба, стиснутих усница изгладнело каже:

„Не дерите се, већ нам успи Перице, чаја... Имам потребу да овако касно попијем чај и да се стрмоглавим у кревет.“

„Ти, као да си на балу!... Људи, па Енка иде са бала...“ завапи Бата.

„Кад пробам у соби улогу ја се, дакако, обучем у дугу хаљину... Покрети су тада осмишљенији, префињени и суздржани... Ја још увек радим над собом.“

Бата Миладиновић обесно и халапљиво хвата каваку на вратима, али она се сручи свом силином на земљу...

„Нигде ни на једној соби нема брава па смо ову имитирозовали... Од неких врата јесте, али слабо на ова прилеже... То, тек, да се нађе да не изгледа ружно...“ – говори разложно Миле.

„Мој брат, додајује на вратима Александар Огњановић... мој брат Миле воли у сваком погледу да је све доведено до перфекције, естетике...“

Ја се сад већ увелико умивам над лавабоом и трудим да не поквасим вунену блузу јер ћу у њој и тако спавати, хладна вода ме не узнемирава. Главно да ће грејалица бити ноћас упаљена.

Блаженка румена у јагодицама, окрене се на својим високим петама од змијске коже обувених због пробе, лагано притвори врата а она квака опет затандрче по прљавом, лепљивом од шећера паркету.

Перици жешће зацакли дужица, он скида кућни штофани капут, остаје у свиленој брижно пеглавној пиџами, увлачи се пред свима у кревет и даље се кикоће.

„Не гасимо сијалице.“ – Неко се то из ходника правдао шапатом кроз наша отшкринута врата... Ко зна може и да се припуца... Ту је близу Јакшићев Липар...“

Зажмурила сам изжугтелим од блења очима док сијалица оголело туче моје чело читаву ноћ.

Слушам у касно јутро корак по соби, крећу се Миле и Перица. Кораци су меки, на прстима, плаше се да ме не пробуде. Погледам полако испод оштрог покривача, мада онако обучена осећам његову грубост по шакама, видим прозор и искидану, на-

херену завесу кроз коју пробија оскудно сунце. На таваници изрешетаној мецима понегде недостаје малтер мада хотел није споља нииздалека ороноу. Куд војска прође, говоре људи, нема ничег, па ни таванице, ни квака на вратима а ни честитог видика јер су и прозори напукли, права је зато срећа што се ови унутарњи добро држе.

Дан се сасвим изведрио и та констатација ми улива некакав оптимизам. Грејалица умазана нагорелим шећером црни се по странама и даље ужарена. Јесам ли скинула синоћ чизме или сам још увек обувена? Миладиновића не чујем, смирио је своју синоћну вилевитост. Шала је била опака, али ни он не треба да се са глумцима инати. Провирујем и даље кроз војничко ћебе и за себе се смехуљим на ту подвалу.

Бата Миладиновић је синоћ збиља био елегантан. Носио је кратак, светао зимски капут, нешто дужи од жакета а на ногама смеће чизме. Сасвим прикладно времену и београдској елеганцији која га није напуштала. Не осећа језу од хладноће као многи глумци који су ишли у мантилима јер су негде у новембру дошли, а капута сигурно ионако нису имали, није зато чудно што их је грејао онај благотворни шербет. Нико није предосећао од силине шећера више у себи немир. Без побуне су на жестину светлости ноћу док спавају, ни на исцрпљујуће пробе које су трајале и до јутра. Није их узбуђивао густиш мрака напољу јер су се рано завлачили у собе и чекајући своје сцене ломили карте као да су сасушене руже без трња, не би ли којом половином обезбедили опет какаву подвалу. Новца није било већ се играло у пасуљ. То су били само предаси до поновних проба јер се у исти мах као никад у позоришту радило са истом поделом четири па и пет комада.

Сека Савковић је ушла на растворена врата, тражи гласно маказице, треба да исече заноктице које су јој се болно црвенеле. Миле је рекао:

„Добио сам чудну бубуљицу на прсту, мора да је шуга... По-нео сам маст за шугу, а неко ми узео...“

Сека разнесе поглед по соби.

„Ево ти је, ту, под носом“ – каже и нетремице гледа у своје црвне заноктице.

Испаван, нимало у бунилу улази Александар Огњановић са хрпом хартије.

„Почињемо Африћеву драматизацију „Чудна прича“ Митровића. Ја играм Хитлера да вас не буну, то је у ствари басна, све су персонифициране животиње. Мира Коић игра Лисицу... Павелића ти... а Блаженка партизанку... То отприлике... Чим се Мира среди, сићите доле да пробамо мизансен. Радимо брзо и читаће нам нису потребне. Можда једна да се разјасни... Ја сам Хитлер... упамтите. Хитлер...“

Устајем изжугваног жакета и јахаћих панталона док ми је коса напала на лице оштра као грање. Бол ме у слепоочници штреча, исхерим главу, заокружим њоме, уместо врата устубчила се мотка.

„Добро се превижаш као лисица... Људи, Мира је већ у улози... Она је Лисица... Како је само знам све вас у прсте, не могу да оманем у подели...“

Перица Ацу нетремице гледа и каже:

„Можеш, можеш...“

Миле Огњановић трља још увек свој кажипрст:

„Ацо, ти си ваљда узео нашу маст за шугу...“

„Зашто бих узимао, немам шугу... Ево гледајте моје прсте, између прстију, моје ноге...“ – Стајао је да задиже панталоне, био је од одблеска прозора првен, узвитлан и бесан. Чинило му се да му брат у једном моменту разапиње ауторитет.

„Ево ти маст...“ – огласи се Сека – „Зар ниси чуо када сам ти рекла: „под носом“. „Маме ми, мушкарци све заборављају...“

„Нисам те чуо... Немој мала, да тако говориш... ја бар имам такта и за себе, за Ацу и за многе овде... Стално сам у улози неког помиритеља, а ви се опет сви свађате... Посвађајте се очас... као деца за ситнику... Успут да вам предочим. Неће нас трпети разулерене... Војска је уништила и врата, кваке, плафоне, прозоре, а ако не мирујемо већ се дерњамо, свалиће све на нас. Видели сте Љубинку, као бритва... херој, борац од четрдесет прве док и онај њен Чупић, зазире... она двојица официра се пресамитила, ни командант округа није без неке обазривости...“ – Говорио је шапатам, молио, кумио и помирљиво додао:

„Нема нервозе ни неозбиљности... Ми смо београдски ђаци и студенти... Нико се неће на нас бацати блатом.“

У сали нам је Александар Огњановић предочио да се спрема уза све и новогодишњи програм.

„За тај програм иде поред „Чудне приче“ рецитал Зоговића, Блаженка нека говори Ђопићев „Гроб у житу“, Мирјана Шантића... нешто од оног што је рецитовала на вечери мисаоне лирике... оно на Коларцу када је и Миливоје Живановић говорио.“

„Нисам Шантића већ Диса и то „Нирвану“... „Ноћас су ме походили мртви / нова гробља и векови стари, / прилазили мени као жртви / као боји пролазности ствари...“ – Говорим и рецитујем у исти мах не би ли га приводела на „Нирвану“.

„Ти не знаш шта говориш, Нирване више нема... не можеш... узми Ракића или Шантића само никако нешто љубавно по твом укусу... Морамо бити озбиљни...“

„Како нисам озбиљна? Хоћеш да кажеш да Франческа ди Римини није озбиљна поезија... у паклу је...“

„Премудрост!... Не соли памет, већ схвати време... У руским филмовима нема ни пољубаца, ни загрљаја, све је подређено вишем циљу...“

Огњановић је усплахирено у журби хтео тиме не само мени да одговори, него једном речју, свима да га више не изједају оним непотребним.

„Пали пуно светло, читај и играј слободно... Ја сам Хитлер али говорим животињски, као сви ви, свако у свом људскоживотињском карактеру...“

На вратима је Бора Ханауска, мекана, танка коса му прекрила леву слепоочицу. Нахерио главу, ставио мантил на раме и вукући се тромим покретом завапи:

„Мени је данас потребна Мира за вече Чехова... игра у „Јубилеју“ и „Просидби“...“

„Дај ми, Боро, текст да га поподне научим па онда да пробамо“ – додајујем нормалним гласом, заборавила сам ону Лисицу која је већ била ушла у мене, она је далеко као какав избледела перспектива или скица.

Ханаска ми пружи дупке пуну фасциклу и сав уз то некако хладног зноја, болесничког јер је отежало дисао и мрмљао намештајући наочаре које су му клизиле по носу:

„Ако научиш до вечерас, у 9 је проба у соби.“

Није ни било времена за мудровање и дискусије о оваквом или онаквом лику, већ је требало најпре савладати све текстове одреда, требало се зато наоштрили и што је најважније усредсредити, прибрати. Умор ме још увек држао мада је кренуо у суфорију. Нормално стање за глумца који се буквално на све стране разапиње. Без видног премишљања, нисам била у стању да школски учим текст, већ сам доносила у шапату и карактерне особености улога.

Негде око пет сати, сасвим заморена, пометене главе у којој су сад наместо улога зујали бумбари, кружили околу ушију и пркосно ме доводили у некакво пријатно, али и хаотично стање.

Наша соба је опет постла чајиница. Шећера је било само за још једно послужење. Толико. Бата Миладиновић није пио своју шећерну воду нити се појављивао.

Предамном закорачене столице, сркао је врсо чај, (био је донео прави Липтон), Драган Аћимовић, филмски критичар из Београда. Упитао ме да ли бих мало предахнула јер би ми он, пореклом Јагодинац, показао варош.

„Колико да се, Миро, издувате од текста и ухватите ваздуха... Лакше ћете прионути на улоге..., а проба вам је чујем тек у девет...“

Напољу је постало магловито, ветра није било а непозната, страна варош, како то обично бива када је у питању магла, израстала је буквално из земље. Куће очевидно нису деценијама и вековима губиле време пропадајући, већ су примале људе, навлачећи их на својствени начин живљења у њима. Дуж разређених тараба ширила су се камена дворшпта која су водила неколицином нахрених степеника, излизаних од времена, спратих од киша, на дрвене доксате. Понегде алеје шимшира, све пито-рескно, омађијано несталим временом а живо, разиграно.

Стегнутих вилица као да је осећао некакав бол, Драган је лагано класифицирао сваку кућу, знао људе, време, настајање и пропадање богатих породица. Наизлазиле су и запуштне улице, путелци, капици, чуло се довикивање, назирала блага светлост иза прозора. Он се најпре распричао, а онда готово скољкан наслонио на уличну бандеру и дуго ошчекивао некакав проглас. Нешто га је притом подбочило у ждрелу те је постао све растреситији, муклог гласа. И сама осећам да ме ова шетња при свом крају није ни исцелила а ни освежила јер на усравном, лугом балвану над којим је стајала бледуњава улична светилка била је прилепљена бела, црним словима исписана хартија величине обичног табака, која ме је слудила.

Јасно сам видела слова, бројеве, имена људи, осуђених народним судом и стрељани.

Некаква сила расте у Драгану, он једним замахом цепа проглас, трчећи потом мења брзину ради мене, јер нисам у стању да га толико насилног следим. На бандери је остао испенани плакат.

Стао је Драган да брише браду иако није била ничим избријана, тетурало се, а онда као да је наново ухватио корак самном мирно, отаљавајући речи причао:

„Пред сам рат послат сам од „Времена“ где сам радио као филмски критичар у Париз... Видео Данијел Дарије... млада, негде највише тридесет година, напуњена, малецка, љупка наивка... и лепа, лепша него на филму. Ја такву нежну лепоту нисам видео... али, као свака звезда била је неприступачна, неразговорљива... Заратило се и онда сам побегао главом без обзира.“

Говорио је уз цигарету, равно, некако без учешћа у речима. Одједном искрене ногу, осврне се за двојицом људи, постаје још опрезнији.

„Опет ћу ја у Париз... то само вама кажем... Отпловићу и прећи обичним чамцем Јадран, обичним најмањим мотором... До ста је ћутања, доста помрчине... Ја се вечерас опраштам од Јагодине и од вас.“

„Како?“ – рекла сам.

„Сувише сте незрели да разумете... За ово треба стрпљене макар и скорело...“

Дошли смо већ до Гранда, био је осветљен, столице разнете, преврнуте. Драган је увлачио у себе поглед и изгледало је како је намах ослепео. Пружила сам му руку и осетила његову суву шаку која ми се чинила као струготина. Ледена, бескрвна рука.

Сутрадан га већ није било. Отишао је кажу у Италију и када сам га сусрела десет година доцније, случајно, у Паризу, дошао је са Живком Топаловићем и братом песника Душана Матића да се опрости од старог емигранта Страшмира Васића који је припадао демократској странци и свршавао државно правне послове са Рибаром.

Био се забезекнуо када ме је угледао као да види приказу, одјурио и вратио се са замотуљком лепих марамица.

„Сутра са породицом летим за Јоханесбург, остављам Париз. Дружио сам се једно време са краљем Петром и морам вам рећи да ме неодољиво по нечему својственом само њему, сећао Александра Огњановића, тамо у Јагодини.“

Пружио ми је руку за полазак на крај света, овога пута није била онако сува и ледена, не плови чамцем преко ризичног Јадрана већ млазњаком у којем над Африком пирка уједначени расхладни уређај. Он се значи поново успиње уз неки насип живота, али не бежи беспомоћно, већ без двоумљења иде за неком својом визијом, можда и прозаичном, тек, не бих рекла да је у Паризу био угрожен. Чело му је било глатко, без бора, неишибано.

Живко Топаловић се сузно насмеши и поцрвени од мог погледа у његово од платна сашивен „зембил“ препун свакојаким тегли и конзерви.

Марамице сам ставила у ташну и када сам их касније раскрилила скривале су кратку песму од неколико строфа.

Пробали смо две једночинке Чехова, била сам готово савладала текст кад смо се сви нашли у девет сати крај грејалице у нашој чајиници.

Ханауска је радио врло студиозно, био је Ракитинов ђак, ништа није препуштао случају, његове идеје, мисао и машта ишли су додуше у запрези, и чинило ми се да је хитао и пре

изговорне речи, пре текста. Одједном је нестало светла. Грејалица се лагано угули, неко припали свећу а Ханауска стане да говори незауостављајући се:

„Ово је сјајно, то ће нам придодати нешто од оног досад непознатог... Увек је тако било... Пробао Станиславки и Данченко... да, пробали „Цврчка на огњишту“ Дикенсовог и не иде, па не иде, тек, неко лагано од досаде, шта ли, стана да гребе столицу, овако, испод самог седишта... гребе... гребе а Станиславски слуша... Стао у речи у идеји...“

„Тако, нашли смо расположење, то је то, цврчак мора да непрекидно у камиону цврчи и на пробама... иде читав ритам представе у том тоналитету цврчка... зр... зр...зр... Тако ћемо и ми при свећи... добићемо нешто ново...“

Али то ново, прекине поновни долазак светлости. Преврнута грејалица се својски зарумени, и ја заборављајући на онај „штимунг“ који нам је предочавао Ханауска, станем да се надмећем у игри. Жарко Митровић био је врло озбиљан глумац и са њим се није дало шалити, нити импровизовати. После пробе причао је:

„Завршио сам био вишу железничку школу, ону код Мостара и био отправник возова негде у Плани кад дође Животићева трупа, ја или да умрем или да глумим. Пође нам добро, играо сам, али не лези враже, како говори Мира у „Јубилеју“, не лези, дође ти елегантан лепотан хоће да глуми... добије он и прилику и улогу, а ми сви само гледамо његов сако. Господе, париски... Сви га кришом навлачимо, обрћемо се у сакоу, дивимо се себи... баш дивимо... И на коњу, када се он обукао и у том сакоу изашао на сцену, ми се опет дивимо, али за кратко... нестaje човек заједно са сакоом...“

„Како нестaje?“ – пита неко.

„Ама, нема, ни за марјаш талента... Потонуо у ферзенк... публика ларма, дерс се... нико га не слуша... а Животић после њему:

„Обуци сако, па тражи срећу на другој страни, овде ти није место... Глумац се види по свему, чим стане пред публику, ако се публика умири, ако се претвори у уво, то је онда оно право... а, ако је глумац у неком свом мртвилу макар се и гушио у сузама, гледалиште, шта има, стегла хладноћа... сваког часа пребацују ногу преко ноге а оне отежале, блатњаве... Гледалиште не сме да се мучи.“

Био се Жарко Митровић сав запалио од сећања на путујућу дружину у којој је својски учио глуму и што је најважније било за њега, стечене дисциплине у трупи.

Галама у ходнику је све јача. Кораца се чују некако метарски широко, разнети, рашчеречени, нељудски. У огромним чизмама као Гуливер трчао је Душан Ђорђевић (Крцу) бежећи. Осврнемо се и сами, нико га не јури. Касније за њим мљачка у филциним папучама Слободан Стојановић, али он то само жури на нашу пробу „Јубилеја“.

„Шта је Душку?“ – пита неко.

„Појма немам... Споминђао се Клефиш и кобасице... толико знам, даље ме није брига... имам пробу.“

Помало пегав, плав и будмаст Слободан Стојановић умео је да говори и својим леђима толико је био пун неке искрене

жеље за игром, није му падало на ум да се отромболи и изводи незграпне шале. Имао је духа, знао да исприча виц, да сагледа у свему шта се ради и последицу тог чина. Носио је живе боје откад га знам, ведре. Био је, искрено речено, прави сликарски и то колористички модел. У ходу лак, некако заиграст, заиграо, вијуга својим гласом и предочава да ће једном завршити у опери. Носио је пуловер зелен и нео му се уз врат као бршљан. Гледа у ону ужарену грејалицу и каже:

„Могао бих да вам направим болу... чим завршимо. То је мој специјалитет... На свим журевима у Београду ја сам је правео... Једном, у црвеном салону од сафијана неко искапи болу, хтео би још, не чека да силам, већ напит нагиње и проспе наравно по скупој ренесансној књизи...”

„Баш из Ренесансе?”

„Равно из Ренесансе... То је била мода да се разбацују скупи, ретки примерци књига на све стране... А сад тог више неће бити, ни сафијана, ни оригинала... Завладаће тишина, кажу у једном комаду.”

„Ти би Бобо, био добар Срећковић шапне Ханауска... Могао ставити на репертоар Островског „Шуму“... Несрећковић Сева Бјелић, а Боба, Срећковић...”

„Ја сам меснат а ти глумци су изгладнели... Путују од села до села...”

„Ништа се ти не секирај... Можеш и да изгладниш... Не секирај се, моје је да видим у теби шта ја хоћу... Редитељ мора да запажа оно чега ни глумац није свестан...”

Нагло се растворе врата и као да улеће птичурина; придошли закључа:

„Носи... носи Душко... од Клефиша... кобасице...”

„Клефиша су изгледа убили, мада није потврђено... Можда неког од фамилије а он побегао...” – „Говори Сека Савковић која се исто нашла заглављена у вратима. – „Мога оца су... мога оца... Госпде, морала бих нешто да попијем не могу да се сећам... Не смем.”

Била се скљокала на кревет и чијала прекривач длачицу по длачицу. Нисам била одсутна да не запазим колико је нешто притеже у грудима и како подрхтава крај грејалице. Долуше, носила је лаку свилену блузу црвену као трешња, уз то босих ногу у сандалама у то доба године! Напоље, на улици, кладила бих се, да није изашла још од свог доласка. Овде, у заклону, могла је да иде како је хтела и по многочему било јој свеједно. Изузетно је спомињала лавове, тигрове, као да је хитала на сафари, негде у Африци, а устари, отац је задњих година био директор зоолошког врта на Калемегдану.

„Људи, завапи она придошла главата птичурина, – људи, Душко је ишао у фабрику „Клефиш“ и донео кобасице...”

„Како су му дали... је л’купио?”

„Чиме купио?... Знао је да Љубинки Милосављевић, која је бог и батина, дају кад јој се прохте најбоље кобасице, саламе... шта зажели... и Душко отишао завезаног образа због зуба, и рекао: „За Љубинку дајте... дошао сам... послала ме, и они одмах ко запете пушке...”

„Ко сме да једе... то је и за оног њеног Чулића, за оне првоборце, ону двојицу... није то за нас... нама дај хлеба и игре...” –

говори стари Динић сам препун неког електрицитета којим је све одреда пуцкетањем палио.

„Ти би чика Динићу, ваљало да оплеваш као синдикалиста новог кова, најпре свој језик” – говори Душко у заклону под великим пакетом кобасица. Није се више инатио зубобољом

„Значи Душко, истина је?”

„Сигурно... Треба најпре глумци да се наједу да би забављали... разболеће се од глади... Зашто све другарици Љубинки, хероју, првоборцу, пуковнику шта ја знам а не нама, баласту и отпаду... Е, па да им само скренем пажњу да нас је требало најпре нахранити... Не би нам дошао у главу Батин пак шећера... не би имали чајдници, већ би били Европејци...”

„Је ли, Перице, је л’твој отац суди у народном суду? Он је овде чујем судија...” – Кажем Петру Стојановићу (Славенском).

„Не суди... у окружном је... Сигурно седи скрштених руку... други суд заседа... У њему нема правника... Је л’тако, Перице” – додаје Ханауска. Перица одмахне руком, наспе себи салонски прикладно чај.

„Блаженка ће прецрћи од кобасица... Носи тамо да нам не расту зазубице!” – не мирује Ханауска... – „Ми живимо људи, од духа.” „А сад програм за Нову годину” – наређује Аца Огњановић који се на све притајено осмехивао наслоњен на орман.

Животиње у Митровићевој причи се нису одмарале. Ја сам се лисичије смењувала док је лав ту ти тамо рикао... шума је била запаљена од дреке. Као да смо се сви укотвили на какву хрид, дерњамо се, равно у провалију. Глумци често понешто, како сами кажу, играју и за своју душу, дају себи одушка.

Када смо се издували дошло је право осећање одсутности и као да смо извлачили ноге из муља, кретали се отежало, жалосно, послало.

Дан и то вече су прошли, нисам од умора имала примедби. Глумачки речено, атмосфера је била читав дан напета, а сећање на ону бандеру и исписани проглас били ми подбочили груди и грло. Када сам се нашла одједном сама у соби, отворила сам прозор не би ли ушло мало зрака, потом сам скрила главу под груби покривач. Гледала сам тако провирујући изрешетану таваницу, чинила се избуркано море које се никад неће смирити. Све је било у оквиру могућег и глупост и моје привиђење, смрт, кривична дела, народни суд који је негде ипак заседао... негде се скривао, можда до наше собе, на тавану или подруму... није важно, постојао је састављен од ко зна колике масе, или опет само од двоје-троје људи... Да ли ће народ имати право, време ће нам рећи... то време дуго, затамњено... Склопљених руку сузно молићу неумољив демос да ми учини малу, незнатну услугу: да бар не обзнањују решења по плакатама, већ да оставе иза себе тајну као илуизију да се у заветрини ипак ништа не догађа... Нема суђења, и нема стрељаних! Јер сећање прогања, сећање је живот, а он не прашта. Слике које ће се умножити након живота и смрти, неће се моћи лако потрти. Стрепњу је издано даривао тај исти живот. Хоће ли се родити болесна жеља освете? Хоћемо ли се и у заветрини окретати за оним што је прошло крај нас? Увек постоји разлог за сумњичење, за стрепњу и најзад, хоћемо ли постати неуротични у фиксацији над неким или нечим? Раздор између човека и културе снажно је постојао, постојала је

раздвојеност и каква нас унутарња достигнућа чекају? Може ли се кретати у неком одређеном правцу ако је све заказало?

Пробудило ме јутро, затворен прозор, Милетов и Перицин крвет био је намештен, а они ко зна куда пошли, сугурно не погађају истину о којој сам интензивно синоћ са напором мислила.

На улици, тик, крај прозора била је неумерена дрека. Примакнем се прљавом стаклу, зауздам сваки свој покрет, онемим, постајем заточеница која без праве свести посматра једно унапред изнековано стање. Нешто се уништавало потпуно средњовековно, палило а пламен је лизао над главама. Не видим језуите, не видим ко то луска и пуцкета хрпом папира, није ми јасно да ли то неко нечим обманује, прави на улици наместо старог позоришта опет неки својеврсни ритуал, јер светина помањено, помахнитало као пред каквом пагодом савијена у плећима, плеска, одобрава, постаје предана, привржена таквом чину, мада види се то и у релацији мог погледа, не изгледа сасвим прибрано, већ смушено распродаје своје изазвано расположење.

Однекуд ми у глави права студен, покушавам да докучим шта је натерало старог Динића да у име синдиката, како је непрекидно говорио, стоји у рано јутро као обезнањен? До старог, дебелог Динића је и његова жена и Душан Ђорђевић са полуметалним цилиндром на глави. Био се окренуо и ја спазим на том цилиндру петокраку.

Звезда се башкарила на црном старинском полуметалном цилиндру као да игра бечку оперету у крајњем бицирку Беча.

И таман да и сама полетим на улицу, поново ме докрајчи онај пламен који је стао помањен да лиже маглу. Да ли од светлости пламена или због окретања фотографије која је била поприлично велика, угледала сам да је тај ритуал, та паљевина у ствари била над свим пронађеним сликама младог краља. Паљење су и оне када је имао само седам година у соколској униформи и оне када је могао имати и коју више... Рађале су се по улици картонске нагоретине вађене из позлаћених рамова да би она највећа изазвала и највеће клицање.

Студен јутарња им није сметала, они су и тако грејали своје шаке над оним средњовековним пламеном. Објективно гледано била је то ипак трагикомедија ако се узме и чика Динић и Душан Ђорђевић са оном петокраком на цилиндру. Својеврсни реализам. Бројгел. па то јесте Бројгел! Извита лица, наострени носови црвени од пића, седласти од болести, искежене дебеле усне које готово разапете не могу да се склопе, већ арлаучу, запомажу и кикоћу се у исти мах. То су овде смешни детаљи његових слика... То је реалност тренутка! Она тако звана беспомоћна гомила људи која покушава да притом нешто и каже.

„Доле краљ... издајник...!“

„Доле...!“ – вичу.

Била је то већ уходана, специфична људска повика када се пале масе колико и слике.

Врата на соби се поново ушетала. Каталанићка доноси хрпу неког рубља и кваси га у лавабоу крај мог кревета. Шмрца.

„Нестали су сви“ – каже.

„Нестали... а ко је нестало...? Гледају паљевину на улици, то раде.“

„Ја, драга моја,... ипак дишем и перем... а он отишао.“

„Глупост, куда би ко могао да оде?... Воз је одавно кренуо за Београд...“

„Не разумеш... Рекао је да иде у шуму... У шуму.“

„Енка, непрепоручљиво је да се спомиње шума... а то што перете није кошуља кловна већ Ацина... Треба угрејати воду... на грејалици...“

„Хоћеш да кажеш да се он не шали?“

„Хоћу да кажем да се он не обрачунава нисаким, не збија шалу није му лице посуто брашном, већ сишао као и чика Динић и његова жена да оцени ситуацију...“

„Па да побегне?“

„Не, већ да и вас позове на улицу...“

„Мени не пада на памет по тој зими... ни на памет...“

„Онда перите... Треба ли да вам опишем шта се све даље збива доле пред Грандом? Сад су, набацане све фотографије до једне на камару јер није годно држати пламени међу прстима... Сад довлаче и сламу и стару хартију, сачинили су огромну ватруштину...“

„Ја сам играла краљицу коју спаљују...“

„Ово сад спаљују бата Перу... Тако сам га у детињству звала...“

„Бата Пера... смешно... само да не дођу по мене, играла сам све саме краљице...“ – Била се толико испрепадала и уживала, напосто бујала у некој глумачкој трагици. Коренито се променила и када је достигла ту унутрашњу крајњу границу, подигла главу и на мах разрушила себе постајући сасвим једноставна, спонтана као да је дошло до измирења оних спаљених краљица које је играла и ове исто толико грубе реалности. У њој је глума већ одавно била сасвим дефинисана колико и њена особа. Никад није била ухваћена у замку или нешто непознато, зато сам се и била зачудила оном првотибном шмрцању, црвеним очима и жалопојкама, да ће АЦА ИПАК ОТИЋИ У ШУМУ: И као двострука веза ње и глуме, све је било заборављено. У њој су били присутни различити догађаји изазвани и животом (врло бурним) и улогама (истом мером снажним) и тако обрубљена и окружена трудила се једино да је не напусти осећање сопственог присуства и постојања. Нагла се над прозор који је била отворила и гледала ону паљевину као пародију.

„Мислим да ћемо наћи своје место у овом друштву... Потребни смо им да играмо њих саме, а они да се гледају... Њима никада, никад није доста себе! Глумци неће бити прогоњени као краљ Петар јер ће они играти само њихову врлину... Ја већ играм мајку са пушком у руци...“

„Мајку, Чапека?“

„Не Словенца... Крањца, једночинка али снажна, узбудљива... Јеси ли пробала костим за вечерас? Играш Нову годину а ја разуме се Стару... Наручила сам метлу и пепео... све да буде посуто пепелом да бих чистила брезовом метлом, на глави седа перика... а ти у белом платну.“

„Умрла, увита у платно...“

„Откуд?“

„Тако, пало ми на памет...“

„Бићеш у грчком хитону... драпираћу га, ако треба и тридесет пута... Даје Љубинка за то паре...“

Чика Динић се нео степеништем тешко дишући док је Душан Ђорђевић имао озбиљно лице под црним полуциндром. Петокрака му се нашла у руци... сад ју је стављао на ревер и скидао.

„Баш сам их зезнуо“ – каже – „Нека виде да и господа носе петокраке...“

„Права светковина огањ и мач... И нико није уочио да сам ја смешан јер се петокракој не смеје ни кад је на цилиндру... Нема више неједнакости у друштву, сви смо ту да глођемо искључиво поене које ће нам уписивати... Толико и толико поена... Толико вредности... Сваки поен једна вредност... никако она особена, унутрашња вредност, већ срачуната и квантитет... Чиста логика и основачки рачун... један и један... Нема много секираш се, Блаженка.“

„Не прави будалу...“

„А синоћ када сам ти донео кобасице, онда нисам био будала, а сад јесам... Ама, ја ове нећу да сматрам озбиљно... Дошли из шуме и све покорили... Не треба бити хаотичан, треба их гледати равно у очи и тражити слабости...“

„Па шта ако их и пронађеш?“ – каже Енка.

„Онда удри по њима...“

„Балав си ти још увек...“

„Побегао сам из војске, журили ме, ја вас онда овде пронашао и хоћеш да ти опет поновим: завезао зуб као боли ме, умотао се а блуза војничка и пошао тако у фабрику. Другарица Љубинка ме послала по кобасице кажем и људи без говора дали, ти синоћ јела, а сад... ја овакав и онакав.“

„Иди, тражи остале, Аџу, Илића ког стигнеш, сви се разбежали... оставили нас саме...“

Блаженка је сад већ тамна у лицу тихо плакала цедећи оно рубље... А онда се зловољно окренула мени и говорила врло опорим гласом:

„Шта ти, драга моја“ – наглашавала је то „драга моја“ – и ја сам предосећала да некуд смера. Нисам умела унапред да измичем, све се збивало хитро, храбрила су ме једино њене мокре, црвене руке од испирања леденом водом. Она направи синкопу, уздахне и продужи:

„Ти чујем драга моја, играш Рину у Покојнику.“

„Нисам знала... Нико ми није рекао.“

„Е, Баш невинашце, рекао Пера Матић, ето ко, он режира... Само упамти, Рина сам ја, играла сам је у Народном позоришту. Моја платинаста коса, моје завођење... па Рина већ годинама има љубавника... то је зрела жена. Ти си савршено даровита, али што није за тебе, није!“

„Ништа ја не знам... Како се одлучи...“

„Твоје је да не примиш, нико те не може натерати.“

Слегнула сам раменима.

„Најпре да вечерас одиграмо тај програм за Нову годину... Учим толики текст, бубам, бифлам... рецитијем и Шантића... а платно још нисам видела... када то да шашију?“

Она се варала ако је имала на уму да ћу се дати у полемику око Рине. Бићу као и досад ревносна, ништа више, нећу се упуштати у коментаре са Енком и тако је сва растрешена због Аде. Он се није враћао. Знала сам да за дуго са Енком нећу

бити присна. Дубоко сам осећала да ћу пре њих отићи, али док сам ту, а тек сам осванула у Јагодини, дотле ћу се владати тако да ником не засметам. Одбијем ли Рину, увредићу Матића, прихватим ли, дуго година нећу разговарати са Енком. Ни једно од њих није била моја генерација и било ми је свеједно – нека други решава, закључила сам уз примедбу коју сам понела у себи: несхватљиво је да једна велика глумица има у том времену па и граду толико амбициозности. Али, то је била само прва сметња и прва препрека.

Негде, пред само вече био се вратио Аца расположен, потајна мисао говорила ми је да он није био ни на домаку шуме, мора да се прописно запреча, смислио ефекат, ништа друго. Чуо се високи глас Енке, онај којим је играла Молијера, била је касније нешто тиша, задихана.

„Био си у шуми?“

„Не. Оставимо то.“

„Нећу да оставим... био си.“

„Дери се, дакле.“

„Од тебе зависи хоћу ли се дерати или нећу и какав је то фазон, израз. Ја не знам као глумица за ту реч... Код мене није дрзка, већ је увек кад играм или не играм, свеједно, поткрепљено изнутра, емоцијом...“

„Пустио ме, имам пробу... сутра је дочек.“

„Није сутра већ данас.“

„Сутра... Сутра је тридесет први... разумеш...“

„А ја свима објавила да вечерас играмо... Нема везе... Ова твоја вест је боља, имаћемо предаха... Мира се учењем баш напатила... Игра све што јој се да а и у томе треба имати мере...“

Кратко време била се окомила изненада на мене и ја сам помало у знању текста намах затајила, што је свакако било од умора. Имам пред собом једну читаву ноћ и дан, сасвим довољно. Захелех оног чаја са изгорелим шећером, шпинованим, али њега више нису делили у нашој чајиници.

„Људи, говорио је Аца Огњановић, тражим од вас изузетну и велику пажњу. Треба да наш програм прође боље него Африћева представа у Београду.“

„Гледао си је?“ – пита неко.

„Гледао, него шта.“ – Знала сам да то говори не би ли нас подстакао. Представу свакако није гледао, стегнуо је уснице, а то је за мене било довољно да га откријем.

„Зашто се не усуђујеш да мало нагазиш на Павлића?“ – говори он глумцу који га у тој персонификацији игра.

„Не може то акварелно или смо звери или нисмо...“

Како ми је бесмислено све било, увито тако у животињске обланде, Афрић није изгледао најсрећнији додатни текстописац, наслонен на Митровића и његову стиховану басну. Никад нисам, па ни тада, ценила писце који се туђим текстом инспиришу. За мене је живот био једина права ствар, или можда само прича као код Шекспира, а не оно већ изнађено, не једном протумачено па се сад, извраћа, обрће и потписује својим именом као новом димензијом. За мене је то значило литерарну калуђу у којој се лако може заглибити.

Вирили смо кроз лаку завесу, испред филмског платна која се иначе навлачила. Овог пута, те вечери, уочи дочека 1945 те

године, тог тридесет и првог децембра, било је платно склоњено и указала се нешто плића сцена, сива а ми по њој сви одреда попадали као лишће, закупили је целу, постала претесна.

Ипак, гледали смо скровито публику.

У првом реду седи та Љубинка, првоборац, пуковник, пре-пуна неких ознака, усправљена као стрела, равно поткресане косе која се њихала под сваким покретом главе. Бледи њен лик, танка, претанка кожа лица и помало шпицаст нос, то је све што сам понела у своје касније сећање. За то није потребно велико памћење, била је лако препознатљива по осорности која ју је одавала.

Имала је у себи нечег оштрог, чак суровог. Сва у некој својој моћи, носила је црне чизме, панталоне, ногу пребачених једну на другу док јој се шињел вукао немарно по поду. Једним врло немирним оком надзирала је све живо унаоколо. Усме сасвим узане у којима су се буквално смањивали зуби. А можда је то било и због лошег осветљења. Седела је тако пуна себе, а до ње Чупић, њен јавни изабраник, јер се без њега није ни мицала. Он леп, меке косе која му је помало одскакала колико је њој приањала уз главу за коју, да није кретала могло би се мирно рећи да је сдацињена од неког бледог камена. (Много година касније та иста Љубинка ће пуцати и убити Чупића што је био знак да се са њом није дало нашалити.) Бизарне сенке су их се дотицале и чим би се она помакла, трла случајно своје раме о Чупићево, чинило се да се земља замрачила. Код љубавника се она обично расветљава, бар се неком песнику тако чини, а овде је све ишло стрмоглазе. Можда су у брзини пребројали оне прогласе стрељаних које су сигурно по њиховом наређењу вешали о бандере. Све се чинило оштро као ножеви и што је најважније мутно, напрегнуто је и то чекање Нове године и сама та прослава.

Љубинка се опет наслањала на Чупића не женирајући се од двојице првобораца, не старијих од 21 године. Сам као у крлетци стешњен седео је командант округа, али нисам га уочавала јер је завеса била спремна за развлачење, у биоскопима се она није као у позоришту дизала, већ обично шетала у исти мах на обе стране.

Почело је Зоговићевим несрећним рециталом, по угледу на Мајаковског, који нам је свима био нејасан; набацане речи, окићен уза све нашом дреком те се није, и поред великог аплауза, много прославио.

Потом сам рецитовала Шантића у црној свечаној хаљини омеђијаном ружичастим и зеленим узаним пантљикама. Шантићеве рафиниране речи у трагичном тону нису особито на Љубинку остављале утисак, осетила сам у једном моменту како се само врполи на столици и нечим као сабљом, струже под. Није за ово имала посебан разлог. Публика ме прихвати супротно њеној реакцији.

Она се пркосно придигне и док сам се клањала, видим је, излази сама из првог реда да би, журећи по страни, готово оптрчала гледалиште. Смртно сам била уплашена. Било је превише доживети такво понижење, ту њену раздражљивост. Правдала сам је сећањем на нечије умрло дете, јер је песма имала тај елегичан садржај.

После мале, вероватно због Љубинке начињене паузе, наступила је Енка као Стара година дижући већу количину пелела у зрак, и ја сам у тај сиви а ипак жив облак ступила у белини оног грубог платна, јединог који се могао негде пронаћи. Нисам превртала очи, ни говорила, већ је то била својеврсна пантомима. Сивило се сударало са одблеском моје хаљине на једном једином рефлектору и тиме означавало да све оно мутрно, ружно, бескрвно и поред замашне крви, биће замењено чистотом што се зачиње новим добом. То је требало да буде нека врста атмосфере у коју се срећније и чистије ступало. Више нису наилазиле страхове шума, све је било разређено, одањено, светло, питомо. Отприлике то је била садржина моје игре.

Опет је наступио нови рецитал исти као и Зоговићев без вида душевности. Знала сам да само механички говорим као сви и не дивим се тој изнуђеној поезији! Никад ваљда није било потребе за рециталима као тада. Били су далеко од античког хора мада су сви текстописци имали само тај хор у глави, осећа се то и код оних поразно најпразнијих речи. Сећала сам се Луковићеве Јесење кишне песме:

„Спомени давни тиште, тиште
И с њима век се чами
Јеца и плаче давних дана
Поспана, билна и лагана,
Јеца и плаче у тој тами,
Ко глухи жубор суза сами,
Далеке среће песма...“

И та је песма док говорим сасвим лесети текст, падала на мене као „глухи жубор суза сами“, замењивала речи и чинила у себи један посебне врсте галиматјас. Јер поискад, глумца ма колико савладан емоцијом и улогом, може да мисли и на друге речи које му навиру мимо његове жеље. То се догађа сасвим ретко, мада је могуће, сликарство зна то да обилатно користи и по који каснији редитељ – Крејч, на пример, у Чеховљевом „Иванову“.

Са видним успехом играли смо Чеховљев „Јубилеј“, и „Промислбу“ потом даноноћно радили на „Покојнику“. Рину сам ипак ја играла у режији Петра Матића. Са Енком сам престала да говорим.

Улогу Анте на премијери играо је Аца Стојковић. Дежмекаст, меснат чинио се сав исполиван овчијим млеком тако се на њему сјао црни реденгот и чим би подигао главу, његова уста су одавала прождрљивца колико и човека жељна сваких сензација у које се упетљавала да би их облапорно са уживањем саопштавао. Изгледао је као да на сваком прагу кљуца зрнење. Очи би укосои а обрве спустио готово до ноздрва. Такав је био његов Анта. Упамтила сам га без замерке. Увек је саопштавао и кораком нешто до зла бога важно, њихао се, тетурео, вртео околу себе и гацао дубоким ципелама, гацао и све околу поваљивао као ветруштина.

У алтернацији био је Душан Ђорђевић (Крцун) сасвим друкчијег начина игре. Витак, хитар, лукавији, знао је да унапред слуди саговорника, убеди га, докрајчи, увек је зато човек пред њим, ма ко био, постојао забезекнут и смутљив; ироничан у речи

мада без видне злобе, само оштро осмехнут, зашерекан унапред, продоран и као да непрекидно нешто за себе ослушкује, лавез паса или саговорника које долази као изненађење или чуђење да би брзоплето прихватио његове речи и заглиобио у каљугу. А те исте каљуге као да је био жељан Душков Анта и унапред јој се радовао.

Али, не лези враже... како сам говорила у „Јубилеју“, не лези... Крцун изненада оде у болницу... премијера прође и он се врати из болнице потпуно убеђен да по оним неписаним законима алтернација, он те вечери игра. На њега је дошао ред!

У соби у којој ћу бити још дан-два (спремала сам се да пређем код своје другарице из Београда Радмиле Каљевић чија је мати пребачена из окружног београдског суда у Јагодину), на истом омањем огледалу стављеном на онај сто са грејалицом, шминкали су се обојица и Душко и Аца Стојковић. Обојица у црним реденготима различитог стаса, али нешто се исто сударало у њима и без обзира на сву разлику, чинили су на огледалу један исти лик Нушићевог Анте. Нешто чврсто, унутарње, субстранцијално, опстојавало је у обојици, некакав шум лишћа се распознавао на први поглед – није се лишће дало заменити цветом. Такав сам ја отприлике имала утисак.

Сама сам се шминкала на огледалцету, готово напамет јер ми оно и тако није ништа значило.

„Који ће од вас двојице вечерас да игра?“ – упитала сам их озбиљне, крвавих очију од пркоса.

„Ја – каже Душко и предњачи у речи – док је Аца остао муклији са познатим подтекстом – „Зна се да играм ја“.

Кулисе мог салона се реде лоше приковане, телефон се устубочио старински, једва звони, дижем слушалицу и говорим, говорим а погледом притом пратим ону двојицу Анта. Један стоји са леве, а други десне стране... Стоје и чекају да спустим слушалицу, а онда да узму добар застој!

Дајем од себе неке немусте знакове, подвлачим речи на телефону не би ли им посредно рекла да се не шале, гледам час у једног а час у другог, они и нехају, не примећују, само помно ослушкују шлагворт. И он паде као са крушке, отео се из мојих уста и усталасао обојицу!

Они се у исти мах ступше као нагло започета песма, као одваљени камен таквом журбом и начином да сам била у немоћи да се са обојицом и њиховим идентичним текстом снађем. Био је то на пречац одломак из неког Кафкиног безумља, та двојакост људска и тај бесмисао што се рађа у грађанском друштву.

Душкова лукавост, најзад и мршавост па и хитрина однела су превагу над Ациним килограмима који је улетео, додуше пар метара на сцену, али Душко се био готово набацио на мене да ми је телефон испао из руку и најзад у речима био је бржи, говорљивији, док је Аца мумлао враћајући се отромбољено, слушајући сопствене дубоке ципеле како му се тару о глежњеве.

Публика као што јој увек и приличи, није уочавала том брзином савршено ништа, јер напосто, није ни могло да се уплиће у комад. Обрушавањем двају глумца на сцену за њих није било чак ни нејасно. Ко зна да ли су и могли било шта друго прихвате? Али, за нас глумце ван сцене, или мене на самој сцени, када сам се нашла сама са Антом лице у лице, нисам могла а да се

крајичком усана не насмејем и да изменим у том часу сам карактер Рине...

И док ми је Анта доносио поразну вест, лошу по мене, ја сам се зацењено смејала, најпре, тобож, у неверици, смејала и смејала... Касније сам ову инађену нијансу увек, редовито знала да употребим, и њоме допуним лик.

Људи иза сцене су очекивали моју збуњеност, зато су местицаво стајали наслоњени на зидове испред завеса и кулиса, а онда су се обрушили на Ацу који се, шта ће, и сам смејао... Два сјајна глумца, Аца Стојковић, који је у многим комадима у Уметничком позоришту напосто бриљирао, а Душко самном у Предићевој „Голготи“, дебитовао као мој брат, сад, у том полувојном позоришту у Јагодини, обојица, заинађено стављају себе, у настрочијем смислу речи, ван сваке памети! Толика је то била глумачка отимачина и амбиција, а сама структура таквог чина представљала је преседан у глумачком свету.

Исте вечери Бата Миладиновић каже да би требало колима да оде до Багрдана по даске за представу „Најезда“, која је већ била подељена. Добила сам и у њој улогу кћерке. Не мислећи на шуму пуну четника, војске, пуцања и још како огледала није могла да скрива кретање кола на путу, замолим Бату да пођем, јер у Багрдану сам имала даљну рођаку Бису која се тек била удала. Измислила сам неке поклоне и чак сам их била и изнашла у тој оскудици. Можда сам их донела собом у оном кофери од ђона. Ујутру смо ипак сви кренули.

И што смо се дубље увлачили у шуму, све се чинило да она подрхтава, толики су то били пуцњи. Бићемо „угодно изненађени“ кад неко са митраљезом стане пред нас. Пуцњи су се некако пропорционално оглашавали да би сваки од њих дубоко и далеко, одјекнуо, потом се поновио као да одговара оном првом, као да у ствари није један исти.

Кочијаш је седео сав напет, излуђен, јер се био колико и његови коњи прелао. Пратилац је био Бата а ја опет путник. Разговарали смо о синоћном догађају и препричавали га у негоглед. Седела сам, ни сама не знам зашто, натрашке, ваљда је тако једино било могуће, тек, другог разлога није било. Нисмо сви троје могли да се напред иза коња тискамо, а и натрашке сам била мање на видику. Трбало је утврдити најпре колико отприлике има хитаца у пар секунди, зашто се оглашавају кад, очито, битке није ни било.

Провела сам у Багрдану читав дан. Огрејала се, добро се угостила и опет се пред само вече попела у напуњена кола грађом. Седела сам сад на врху као осматрачници. Добра мета за оне митраљезе и пушке, помислим, мада без видног страха. Шума није била ни трула ни премлада само пуна сувих грана и тамног, црвенкастог храстовог лишћа. Бадњак. Гледам како тромо одмичемо тако натоварени у смрковању што нас завија у тамне сенке које, крстаре друмовима. Крстаре без зазора и страха. И ниге до Багрдана и натраг једних кола, једног возила. Ничег. Пуст, омеђани друм а над њим насликани у потпуности невидљиви митраљези оглашавају се као тренуци који ме тада неће заплашити, али ће ми, ипак, остати у дубоком сећању. Главном да нам није било зима, ни нама а ни коњима који су од тешког товара били чак мокри по слабинама, отуд са бока.

Више нисам становала у Гранду, виђала сам колеге само на представама или пробама. Говорили су жалећи се како су изгладнели. Једне вечери огласила се Енка да ће она сићи у кухињу и начинити „флекице“ са купусом. Била је заоденула бунду од леопарда, у дугој хаљини видела сам у њој примадону за коју се причало да јој је пофер пре рата уносио несесер у саму гардеробу. Велики њен стан раскошан препун дивног намештаја зграбила је бомба и све је под њом нестало. Деца су пошла некуд, двоје дече којима је у детињству прибавила дадиљу и све се сад било расточило, нестало. И док је схватила да је њен у то време шеснаестогодишњи син кога сам добро познавала, отишао у рат, на неки од фронта, није препознавала још оштрицу бола. Можда се зато хтела да домогне Рине, да заборави.

Гледала сам у свој тањир и у оно тесто. Таква глумица се могла такмичити у вештини тих „флекица“ са купусом. Била се сва од задовољства зајапурила, чак ми се чинило да се издалека осмехује и на мене.

Ваши су по хотелу стале да миле као да су падале са плафона или самог неба. И шуга. Прсти су многима били црвени, ожежени копривом и сврабежом. Добро је што сам се иселила из хотела, на време сам донела одлуку.

Отићи што даље одваде, била је мисао која се зачињала од дана када су ме сви стали да прогањају оним што су слушали: колико се не допадам самој Љубинки да по њој, а она то свуда истиче, носим прекратку сухњу која ми открива колена и изражава се баш тако: „Срамно јој откривена колена и не допада ми се, посебно њена коса, сва накомтрешена“ чула сам је и ноћу, говори ми у ухо равно као да јечи. Потом ми је Аца одузео улогу. Нисам се попут Енкс гурала да се доказујем... и нисам хватала корак ни са ким, ником се пожалила, било ми је сасвим свеједно. Ништа ме више није приморавало низашта. Дужност се за мене прекидала и ја сам једино осећала како треба себи да допустим мало шетње и то пругом по сунцу које је бљештало крај Мораве.

Поморавље је стајало исцртано, залеђено барама које су рикале као обневиделе. Тада сам први пут чула то страховито рикање, руни се по оштрици сјајних брегова. Ти откинута брегови који воде десетак километара у Ланиште били су ружичасти и због раног одсјаја сунца. Својеврсне избочине чиниле су некакве ћелије, које су у ово зло време могле да скривају и људе, те пећине као да су се надпосиле једна над другу...

Наступало је јутарње смирење. Корачала сам пругом, у срет ми није ишло савршено ништа, никаква композиција воза, ни писак, ни мирис шљаке, дима, само она несавладива рика љубавне везе леда и воде која је испод њега локала оглашавајући тај чин.

Само мали, напор до првих утонулих у земљу кућа и већ сам на циљу, као на мети.

Један делић мојих мисли отимао се по овој залеђеној пуштоши. Један делић мене саме тонуо је немоћно у бездан придонских мисли које су се сводиле овог пута на мој скорашњи нестанак. Био ме обузео страх. Нисам га осећала у оној шуми када сам се колима возила до Багрдана и не осећам га ни сад у тој самотној околици, већ он продира изнутра и долази од једне

једине слике што се ваља пред мојим згуснутим погледом: видим Љубинкину бичевану косу, оштро сасечену како поиграва, њише се на једну и другу страну зависно од покрета главе, чујем њен оштар, злобан глас, осећам женску мржњу која је онако моћну забавља, инати. Бледећи сва окречена, домишљала је све саме погрде. Оне су се сјатиле у њој из очевидне навике јер ми је постало јасно као на длану да она тамо, у оном невидљивом народном суду пресуђује. Шта ако и мени буде суђаја? У стању је да изнађе разлог и као обману прикачи га на ону листу и још залепи за бандеру.

Помањкање искуства у мени, било каквог, по најмање животног дало је предимензионирано осећање страха и ја сам га сва ишибана осећала као грех. Управо, мислила сам да и онај најокорелији убица а и онај коме се прети мора да носи у себи плиму страха исту такву каква се у мени зачињала.

Журило ми се да одмах напустим Јагодину.

Окренем се и удишући свеж зрак, станем трчати по шинама натраг до града. Замном се чуло котрљање ситнијег камења које се обрушавало низ падину начичканих брегова, падало слуђено један на други. Понеки би се разбијао готово о моју ногу, али сам их вешто одбацивала у ходу чизмом. Забијам руке у цепове и смислим да одмах пре или касније кренем за Београд.

Сутрадан од 9 изјутра држала се генерална проба „Најезде“. Играо је читав ансамбл сем мене. Ушла сам у дворану, видела позната лица, чекају свој излазак. Немачки официри: Перица и Губерина... Моју улогу игра Сека. Сви су, уједначени пролазе кориз једну те исту иглену ушицу. Нема трага од неке груље импровизације. Александар Огњановић држи све конце у рукама. Уносио је много новог, смелог. И како је то била биоскопска дворана, у задњем чину надирање Немаца огласио је снажном филмском музиком и преко саме сцене и глумаца пустио кадрове немачког „Wochenschau“-а. Мешале се оживљене, снимљене слике, громовито и удевале у руско поднебље, људе, потом надолазиле вулкански све жешће, јаче, господариле читавим градом, Русијом, језгром и љуском. Палиле се гранате, звиждале и прождирале куће, тротоаре и људе.

Нисам била довољно мирна гледајући крај „Најезде“, већ стала ударати длановима. Као омађијана заборавила сам свој страх у мрачној дворани препуној тенкова који су се у њу саму увлачили и ваљда од сцене, попримили некакву боју као да је сам журнал био колорисан, а није. Писак, бомбе, њихов тресак сети ме калемегданског склоништа у којем сам се нашла са Дубравком Перић, њеном мајком и сестром. Онда је то било савезничко бомбардовање а ово опет непријатељско и ја никако нисам могла да сагледам њихову међусобну разлику.

Кофер сам држала испод седишта. Упало се светло, казале на великом сату се поклопиле. Тачно подне... Још само Гари Купер... Помислим и не пружајући руку ником, изађем на улицу.

Украј хотела, стоји мали ауто назван Тополино. Пуна неког пркоса и снаге замолим да ме повезу у Београд. Следеће сате нико није самном проговорио, нису имали вероватно за то потребе јер ауто се стално кварео, стењао, котрљао негде да би узели бензин, мада се не сећам је ли постојала успут нека пумпа,

нисам загледала, пред очима ми је стајао ислучиво асвалтирани друм и по њему наш ауто којег је понекад ваљало и погурати. Била сам поштеђена тог гурања, већ сва у некаквом делиријуму како смо се ближили Авали. Али, ту под Авалом, сасвим нас изда мотор и требало је доста да Тополино некако крене. Радилису под свећама као да издају неког старог калуђера, без смешка, или поткивају коња који одбацује непрекидно копито.

Негде око осам сати била је најцрња ноћ у мом животу мада могу рећи и најживља. Украј Лондона напустила сам мајурни ауто да бих у правој грозници слушала људе, читав један народ како некуд јури не назирјући га у мрклом мраку; слушам гласне разговоре, довикивање ако би им се ко успут и погубио, ако је нестало. Ништа импресивније није било него ходати некуд без видокруга само искључиво ношен гласовима... Све је ипак релативно, понекад ни вид, ни силуете какве куће нису потребне да би се искључиво инстинктом, псећи дошло до циља. Ни дан данас ми није јасно како сам нашла кућу у Мајке Јевросиме улици у којој се становала моја другарица Нада Божиновић.

Ућем у кућу, а у њој упаљена свећа. Мајка Надина креће се до празних соба као да шета. Кућа мојих родитеља била је далеко и ја сам приспела тамо где је то било најближе. Ти скромни, јадни људи, мајка, две кћери и син до скоро су становали више Панчевачког моста у кровинари, а сад су поседовали леп стан, додуше огољен, али и такав мора да их је чинио срећним.

„Нада је на фронту у 23. дивизији...“ – рекла је мајка.

„На фронту... а могла је самном у Јагодину...“ додала сам правдајући се. И као да сам сасвим изгубила памет, пред јадном женом станем да се хвалишем полувојним позориштем, да опијем комаде, чак ми се и Љубинка одавде из Београда чинила безопасном. И Љубинка и њен народни суд и све што ми се ваљало преко главе.

Жена је гледала у прозор као у приказу. Напољу је био најцрњи мрак, она је у ствари гледала у празно обузета својим

мислима. Ухватим себе у том бесрамном хвалисању, схватим да сам изгубила не само такт већ са њим и обзир јер ме лудило од срећног доласка у Београд обузело и зато сам постала необазрива, а требало је то своје осећање прокријумчарити, хвалити фронтове и дивизије које иду кроз Босну, кроз тифус који их десеткује.

„Моја Нада је у четрнаестој години била на Бањици... извођена на стрељање... али то овима није било довољно... Рекли су позоришту да ће прихватити само оне који се боре, само борци су вредели а наш илегалан рад свео се само, на овај трипут проклету стан који су нам доделили... У тој несрећи ни стан ми не треба... само да се Нада врати... Отишла је болесна... Никола Поповић са машинком је саветовао, нудио да узме његову, само да пође у борбу...“

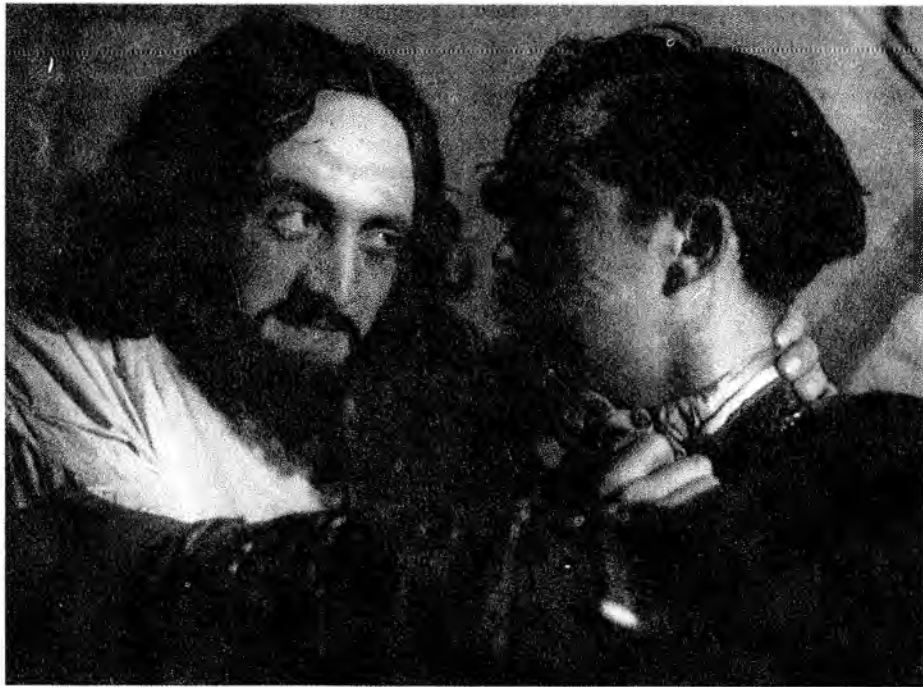
Жена је на чудан начин плакала, окорели комуниста није тада смео да зна за сузе, а оне су се згрушавале у њој самој и без обзира што јој лице није било мокро, оно је исказивало тако дубоко, потресну патњу да сам и сама добила силовит ударац у слабину.

Ја говорим о тој вечери, а не о јутру јер отворених очију дуго ми је требало да га сачекам. Нисам те ноћи тренула. Спавала сам са Надином мајком слушајући колико уздише преврћући се по широком каучу који се једини био нашао у том новом стану. Пуним срцем била сам уз њу.

Бешумно сам се облачила, коса ми је била замршена а ја нисам покушавала ни да је слегнем. Јутро је било свеже, пећ још неподложена, заборављала сам Јагодину, глумце, као и тенкове у задњем чину „Најезде“, ледено, стакласто Поморавље, рику бара као да су дубока језера омађијана, излокана одоздо, споља ледоломна, подривена у дубини опет грлата, бесмислена, надобудна, опора, прегласно ојађена, завита у сунце и белину наместо у помрачени дан који ће трајати дуго, готово пола столећа... Дуг претежак а ипак, један, једини дан...



Блаженка Каталинић и Александар Огњановић у *Дуцановом јуџу* Слободана Исаковића.



Александар Огњановић и Петар Панић у драми *Робинсон Крузо* Николе Трајковића



Једна младост у окупираној Србији (1941–1944)

(Одломци)*

I

Рат, који је харао Европом, као да је на неки чудан начин обилазио наше улице и домове. Међутим, људи су свуда листали новине и пунили се некаквим националним набојем. Сви су се плашили да одређеног дана не буду затечени. Превирања у политичком животу била су обавезна тема свих генерација београдског становништва, а обавезна предавања о ваздушној заштити, како по квартовима и установама тако и по школама, претварала су се у курсеве обавезне за одређене старосне групе и оба пола. Међутим, све се то одиграло и спроводило на један чудесан начин, као нека врста друштвене и помодне забаве, која је пре личила на неку играрију, него на озбиљну припрему за нешто што би, евентуално, могло да угрози нормалан и лагодан живот. Једино је мој отац Огњан, повремено, за столом, говорио да све то, што се ради, представља неозбиљну и неодговорну работу, која ће нам се тешко обити о главу. Копање ровова по парковима, за склоништа од ваздушних напада, сматрао је глупим и непотребним замајавањем народа, који безазлено и наивно верује да ће га то сачувати од евентуалног бомбардовања. Догађаји годину дана касније дали су му за право. Масовне гробнице у порти Вознесенске цркве и у Карађорђевој парку биле су управо то.

Све у свему, то пролеће, 1940. године, Београд сав у зеленилу и цвећу, лично је на град пун срећних и задовољних људи, који као да су живели један живот, који није знао ни за бригу ни за страх. Чак и оне тензије, које смо осећали, гледајући филмске

* Познати београдски позоришни редитељ Александар Огњановић (1921) већ дуже времена није стваралачки присутан на београдским позоришним сценама. Дознали смо да последњих година интензивно пише и приводи крају своје аутобиографске белешке (од преко четири стотине страница, до сада исписаних), те смо га замолили да нам за *Театрон* уступи део из своје будуће књиге.

Аутор је изабрао два одломка, први – о атмосфери у Београду пред избијање шестоаприлског рата 1941, и други – о својој позоришној младости у окупираном Београду од маја 1941. до октобра 1944. године. Одломци се доносе уз извесна скраћивања и без документације која прати извођење појединих премијера. *Прим. уредника*

журнале по биоскопима, слушајући радио вести по кућама, и листајући странице многобројних дневних листова, ревија и часописа, изгубиле су на свом интензитету и нису више представљале ону опасност коју смо очекивали после убиства Краља Александра у Марсеју 1934. и догађаја који су следили у Чешкој, Аустрији и Пољској.

Никада, до тог пролећа, бар за мене, Београд није изгледао лепши, заноснији, веселији и безбрижнији. Позоришта су била пуна, премијере су сустизале једна другу, на репертоару, поред Коктоа, Островског и Стерије појављује се и Љубинка Бобић, Сергије Пуљезе и Иво Војновић. Као својеврсна сензација, појављује се *Ноћна смотра* Всеволода Шкваркина и *Буря* Виљема Шекспира. Биоскопски репертоар на светском нивоу пратио је све оно што је европска и америчка продукција лансирала, заједно са све агресивнијом немачком пропагандном кинематографијом и совјетском продукцијом, која се пробијала упркос цензури. „Кишобранци“ су обављали свој посао, на опште задовољство широке публике, која је, на карту више, опседала Славију из вечери у вече. Предавања на Коларчевом универзитету смењивала су се са представама Уметничког позоришта, а школске дилетантске дружине утркивале се са својим премијерама. Није потребно да напомињем, да су кафане и барови били препуни гостију жељних свих овоземаљских радости и весела, да је све то скупа изгледало као један сулуди рингишпил који се окреће и врти без кочица, не желећи да се заустави и да предахне.

У том окружењу, спремао сам се за матуру, проводећи слободно време с Мирјаном на тренинзима, на тениском игралишту и јутарњем јахању код Цареве Ђуприје.

За чудо, никакво оптерећење нисам осећао од матуре, која се приближавала тога јуна, уверен да је то једна сасвим нормална процедура, кроз коју морам да прођем. Избор факултета био је сложенији проблем, будући да је, у томе, утицај родитеља ненаглашено присутан, ипак, донекле супротстављен мојој жељи, могао да превагне у коначно опредељење. Између Позоришног одсека на Музичкој Академији и Правног факултета, превагнуо је овај други. Идеја из детињства да се одлучим за неки војни позив ишчилила је још у нижој гимназији, после читања изузетно надахнуте и сугестивне књиге Алфреда де Винија *Робовање и величина војничкој поезије*. Можда све то, у први мах, није изгледало довољно убедљиво, али сазревањем и перманентним

читањем, разбио сам у себи илузије да би војнички позив могао задовољити све оне слојеве мога интимног интересовања и духовног понирања у један богатији и потпунији живот, који се преласком у зрелије младишко доба, нудио на сваком кораку. Униформа је пожељна за оне поклонике ограниченог и сигурног бивствовања као што је и религиозна мантија оклоп из кога дух испитивања и тражења не може да изађе. Све у свему, стремио сам ка томе да будем свој и потпуно слободан.

Ушавши у неке уметничке дисциплине, као што су: књижевност, позориште, музика, сликарство, указивала ми се могућност да се из дана у дан богатији и мењам, без икакве норме и окошталих канона, па сам и интиман живот стаљао на пробу сутрашњице, која је надоласила у таласима. Неизвесност и изненађења изгледала су ми далеко привлачнији од сигурне и извесне сутрашњице, од које сам се ужасавао. Који су то пориви и генетски кодови били у мени, не знам. Али сам сигуран да је нешто и од породичног стабла, пуног немира и авантуристичког духа, на особан начин присиљавало ме да преузем неизвесност као начин живота. Веровао сам да ћу студирајући правне науке и евентуалним бављењем адвокатуром имати прилике за то.

На Правни факултет сам ступио септембра 1940. године. Већ прво предавање из Енциклопедије права, које је бриљантно и надахнуто одржао др Ђорђе Тасић, убедило ме је да сам на правом путу. Постао сам озбиљан и прилежан студент који свакодневно похађа предавања и прати наставу, избегавајући све контакте с окружењем које је терорисало студенте својим агресивним политичким понашањем. Одбијао сам позиве и понуде за учествовање у кружоцима који су се одржавали свакодневно по аулама и слушаоницама и одржавао свој интегритет, да сам убрзо постао „persona non grata“ код лево, ни мало толерантне, групације. Једном приликом сам био принуђен да се и физички одбраним од једног насртљивца, који се упорно трудио да ми утрапи некакав проглас извучен на гештетнеру. Ту је моја „племенита вештина“ дошла до изражаја. Средио сам га с два ударца, пошто ми је одвалио цеп на сакоу. Тај инцидент није изазвао никакве последице, једино су коментари по слушаоницама били контрадикторни и без неког посебног ефекта. Црвени су ме са подозрењем обилазили, а они други са осмехом на лицу, поздрављали, или уз намигивање питали за здравље. Укратко, био сам поштеђен од политичких и групашких малтретирања. За свој 19-ти рођендан, добио сам од Мирјанине мајке на поклон, целокупна дела Максима Горког, у издању *Нолита*, која сам брижљиво ишчитавао и откривао нешто изнад онога што су наши домаћи левичари покушавали да пласирају у први план.

У позоришту су се низале премијере једна за другом, а присуство Уметничког позоришта све се више наметало београдској публици. Изванредне премијере *Дунда Мароја*, *Зле жене*, *Мандрајоле*, *Крика живојца*, *Лажљивца*, *уз Цврка на ошњици*, *Необичног човека* и *Кад је среда ијџак је* у Народном, представљале су богату театарску јесен 1940. године. Тих дана долази до мог контакта са Јосипом Кулунчићем на једном предавању, на Коларчевом универзитету. Упознао нас је професор Никола Трајковић представивши ме као младог позоришног критичара *Јуио-словенској расвиши* који има жеље и амбиције да студира глуму

и режију, а изнад свега и вољу да провери своје способности код неког меродавног педагога као што је господин Кулунчић. Наравно да је својом супериорном и господственом љубазношћу Кулунчић ову препоруку професора Трајковића, прихватио и безрезервно понудио свој драгоцени пристанак, заказавши ми са-странан већ сутрадан у 10 сати пре подне, пред Коларчевим народним универзитетом. Од тог септембарског преподнева, започело је моје дугогодишње учење и дружење са Јосипом Кулунчићем које ће потрајати све до дана његове смрти. Нисам био само његов приватни ученик и сарадник, него сам временом постао и његов колега и пријатељ са увек дужним поштовањем и уважавањем. У прво време ме је пуштао на своје пробе у Уметничко позориште, да би после у шетњама, водили разговоре о свему што се дешавало на тим пробама, гонећи ме да без устезања изнесем и оно што ми је било нејасно или ми изгледало лоше и без правог сценског дејства. Ти разговори су ми отворили сасвим нова врата у тај чаробни свет сценске уметности, да сам касније, у свом самосталном, професионалном раду имао солидне и праве оријентире. Моје доласке на пробе, приметили су и неки глумци Уметничког позоришта, и на њихова питања „ко сам“ и зашто обилазим пробе, Кулунчић је обавијао неким велом тајне, говорећи као о једном младом критичару и студенту кога процес и рад на представи дубоко интересује, спремајући се да о тим утисцима и пише. Доцније, су појединци из ансамбла, имали и то задовољство да ми буду представљени, па чак да неки од њих и суделују у нашим разговорима који су из дана у дан добијали све опуштенији и спонтанији тон. Временом су наши сусрети се завршавали седењем код *Милановића* и дружењем са значајним и познатим писцима београдског круга, тако да сам упознао и господу Дују Николајсвића, Тошу Манојловића, Симу Пандуровића и многе друге. Београдски кафански живот личио је, те јесени, на један шарени и богат ваشار, где је све било изложено да се види, чује и осети.

Београд је одувек био град лепих жена, које су почеле да узмирављају моју самоћу, али те јесени био је, у том погледу, непревазиђен. Мој интиман живот, дубоко везан за Мирјану Пупезин, доживео је и први судбински шок. Пред вратима њеног стана, пријатељ њене мајке, извршио је самоубиство на моје очи. Десило се то једног лепог недељног јутра, са пуно сунца и швркута, док смо Мирјана и ја, у њеној соби ишчитавали неке текстове, а њена мајка са инжењерима и предузимачима, уговарала своје послове у трпезарији, звонило је звиано на вратима, неколико пута. Како нико није реаговао на ту звоњаву, ја сам пошао да отворим врата али ме је госпођа Пупезин шапатам у томе спречила: „Не отварајте!“ – „Зашто?“ Оставила ме без одговора, док се звоњава и даље оглашавала. У тој ситуацији, Мирјана је сама пошла вратима да их отвори у чему сам је ја предухитрио. Пред вратима је стајао воштаног лица пријатељ њене мајке видно узбуђен, дрхтавим гласом пожелео „Добар дан“, погледао на скуп у трпезарији и пожелевши ми: „Збогом!“ кренуо низ степенце. Ја сам затворио врата, и тог тренутка је одјекнуо пуцањ. Реаговао сам брзо, излетео напоље и угледао човека прострелене слепоочнице. Настао је метеж и у целој тој паници, гђа Пупезин ме је укоравала зашто сам отворио врата јер је могао све да

нас побије. Покушао сам да помогнем несрећном човеку, али је све било касно. Издахнуо је на лицу места.

То самоубиство нагнало ме је да после неколико месеци напишем драму *Њена маска*. Све у свему, око тог скандала, извитагла се „велика прашина“ у јавности, али је, за чудо, све било брзо и брижљиво заташкано, да сам се и сам нашао у чуду. Гђа је и даље са успехом наставила своје купопродајне послове са некретнинама и била врло цењена и уважавана у чаршији.

Ускоро је дошло и до неспоразума између Мирјане и мене, па су и наши односи почели да се ремете и хладе. Госпођа мајка је, у својим амбицијама, и плановима у послу, рачунала на богатву удају своје ћерке, која је била пред матуrom и која јој се, у прво време, одлучно супротстављала и противила. Та борба је трајала скоро две године и на крају се завршила присилном удајом за човека двадесет година старијег од ње, њеним бекством с брачног путовања и поновним покушајем да ме пронађе и продужи живот са мном, у тренутку, када сам већ био сасвим у другој позицији и као мушкарац и као професионални глумац и редитељ, који је водио свој двоструки живот у окупацијском окружењу.

Кулунџић ми је у то време донео некакав текст, тачније, пред то самоубиство, да га погледам и да ставим своје примедбе и сугестије за евентуалне измене, будући да је то код њих на репертоару. Текст ми се веома допао због своје драматуршке фактуре и пиранделовског манира, што ми се чинило врло оригиналним и ефектним. Подсећао ме је мало на драму *Луцањ из џублике* Петра С. Петровић (нашег Пеције) којом сам био одушевљен и која ми је послужила као узор у мојим првим драматуршким покушајима. Та драма се звала *Крик живојца* и била премијерно изведена 30. октобра 1940. од Безименог, у којој су успешне улоге остварили: Никола Поповић, Виктор Старчић и Капиталина Ерић-Апостоловић. У исто време, Јоца ми је донео и једну мађарску адаптацију Толстојевог *Крајцеровог соната* и понудио да је драматуршки, по свом нахођењу, адаптиран и прерадим, што сам и урадио, на његово велико задовољство, врло успешно и без грешке. Моји контакти са Кулунџићем, у то време, значили су ми много у откривању суштинске драматуршке географије у којој је Кулунџић тада био без премца код нас. Велики практичар, а уз то, и изванредан драмски писац и педагог, неоптерећен професорским флоскулама, он је суверено владао театарским вештинама, ојаћен што и сам није био и глумац, иако је и ту вештину, за нас, који смо му били блиски, поседовао у завидном формату. Био је у стању да у једном покрету тела, главе, руке наговести на детаљ који је сигурно објашњавао репер за лик који ствара. Никад дидактичан и сувопаран, увек спонтан и разумљив до сржи, знао је да укаже и на све оне дубинске проблеме, које глумац треба да разјасни и претвори у дејство. Колико је Блаженки Каталинић и мени помогао у тумачењу и разрешавању трећег чина Ибзенових *Авеи* то да смо ми у завршној сцени, у једном тренутку, доведени у ситуацију, да бирамо решења све боља од бољих и да на крају, за поједине представе играмо верзију А, Б, Ц, без страха да ћемо нарушити ткиво сценског и ауторског дејства. Он је, заиста, био прави и непоновљиви театарски маг. То ће посведочити сви, који су са њим радили, код њега учили или се с њим спорили.

Рат се сигурно приближавао нашим просторима. Притисак сила Осовине осећао се на сваком кораку. Читање родољубиве поезије на Радио Београду, свако јутро, у 7 часова, као да је упозоравало на скору катаклизму, која нас засигурно неће миомилити. Плодна и богата јесен, пуне пијаче изобиља и хране, вртоглави и незадрживи ритам београдског живота, по речима моје баке Спасеније, личило је на игру „предглаву“. Војне вежбе и позиви у резерву учестали су свакодневно док је штампа, из дана у дан, откривала све отвореније стратешке амбиције наших северних и западних суседа. Групе имућнијих студената су се паковале, вадиле пасоше и спремале за одлазак на студије и специјализације у Швајцарску и Америку, колоне Једреја из Мађарске су опседале београдске хотеле и поверљивим каналима планирале одлазак према Јадрану где их је чекао организован поморски транспорт.

Прве јесење славе и вашари, крцате националним набојем убијале су страх и неизвесност уверењем да нам нико и ништа не може, и псујући будућим непријатељима „нану“ обећавали му да ће „изгубити главу на Балкану“. То јесењање 1940. са помешаним страхом, бесом, јуначењем и кукавичлукима свих врста, тресло се земљом Србијом из дана у дан, све бешње и суманутије. Пета колона је радила свој посао, без устрчувања и прикривања, заштићена међународним уговорима и правима и без имало зазора таласала своје присуство у свим приликама и ситуацијама.

Мој отац је с одређеним групама војних експерата, откривао непријатељске радио-станице у Францсталу у Земуну, Вршцу, Панчеву и Белој Цркви. Немачки омладинци су марширали по насељима, где су Фолксдојчери имали своје органе управе и културне институције, певајући маршове које смо упознали, гледајући филмске журнале, у којима се бахато и тенденциозно приказивала немачка и италијанска војна моћ. Пакт Рибентропа и Молотова разиграо је и наше домаће комунисте, па су и они стали и јавно проповедали борбу против плутократије и империјализма.

Стање на факултету постало је неиздрживо. Слушаонице полупразне, за време редовних предавања, пуниле су се за време митинга ове или оне политичке групације. Уличне туче или инциденти узроковани политичким спорењима постали су свакодневна појава. Није се знало ни ко пије ни ко плаћа. Националистичке организације одржавале су свакодневно своје скупове с обавезним саопштењима, с обзиром коју страну заступају или којој се опцији подређују. По београдским салонима и вилама на Топчидеру, Сењаку и Дедину, одржавани су журеви, седељке и вечере до у касне ноћне сате, уз богате и раскалашне трпезе, на којима су често представљани и странци на пропутовања са сумњивом намером да нам буду представљени као пријатељи и будући савезници, који ће нам помоћи. Певало се *Самртно цролеће* те топле јесени у Београду и очекивала зима која је требало да донесе изгледније дане.

Негде, почетком децембра, кренуо сам са Мирјаном на један пут, у Ђалу, преко Петровграда на северну границу. Утисци с тог путовања су потврдили све оправдане сумње да се припрема сасвим извесно велика завера према овој земљи. Ђала ми је изгледала, у то влажно и лепљиво децембарско јутро, као злослутан декор неке неизбежне драме, а разговори које смо водили с Мир-

јаниним рођацима и познаницима, у потпуности су ме уверили да је злослутна сутрашњица сасвим ту, близу. На граници према Мађарској гледао сам покрете војних ешалона и дуплиране граничне страже. Све се одвијало аветињски безгласно уз грактање гачаца, који су, у таласима, надлетали ту масну, црну банатску земљу. Из Ђале смо отишли у Суботицу, на гроб Мирјаниног оца, да му запалимо свећу и однесемо цвеће. Гроб је био у очајном стању, па смо били приморани да пронађемо помоћ, да се то доведе у ред. Мирјана је, за све време, безгласно плакала и јецала. У Суботици, на железничкој станици, затекла нас је полицијска рација и непријатне сцене у станичној ресторацији. Група странаца похватана с лажним пасошима и коферима пуних диверзантских реквизита, била је везана лисицама и блокирана у једном углу. Ми смо, такође, били легитимисани и испитивани од једног уморног, небријаног полицијског писара, који нам се пожали да три дана није ока склопио. „То је свакодневно. Ми их похваћамо и одуземо им материјал, али их цивилне власти само шутирају преко границе. Кажу да немају места да их ислеђују и задржавају, јер су затвори пуни.“

Из Суботице за Београд путовали смо брзим возом скоро четири сата. У Београду нас је, на станици, сачекао мој брат Миодраг, са вешћу да је Мирјанина мајка направила панику, да сам јој одвео кћер у непознатом правцу и да ће ме пријавити полицији. Мој отац и маги били су изненађени овом вешћу и преко мог стрица Драгише, који је радио у београдској полицији, покушали да читаву ствар примире. Касније се утврдило да је госпођа Пупезин хтела да изазове скандал како би дефинитивно раскинула везу своје ћерке са мном. Након два дана, добио сам и препоручено писмо с ултиматумом да Мирјану на миран и центментски начин оставим, јер се наша веза не уклапа у планове породице Пупезин. Ја сам прихватио тај ултиматум и по једној Мирјаниној другарици обавестио госпођу да ће њени захтеви бити испуњени. На жељу да јој то и писмено потврдим, одговорио сам одбијањем, док је Мирјана и даље инсистирала на нашим виђењима и састанцима. Била је то жилава и упорна борба с њене стране, у којој је моме брату била наметнута улога беспомоћног посредника.

Прави скандал одиграо се на нашој крсној слави, Св. Николи, 19. децембра, када се Мирјана појавила на вратима наше куће и изјавила да „нема где“ да оде, и да сматра да је то једино место где може да живи. Мој отац и мајка, покушавали су, у одвојеним разговорима, без мог присуства, да утврде разлоге за такав њен поступак. Мирјана је целога дана послуживала многобројне госте и фамилију и понашала се као члан породице. Увече, за вечером, појавила се гђа Пупезин с букетом цвећа, и честитала славу мојим родитељима, вечерала и предложила својој ћерци да поћу кући, што је Мирјана, на моје изненађење без икаквог опирања и учинила.

Од тог дана, афера моје прве љубави се претворила у праву мору, која ће ме пратити за све време окупације и довести до сведочења пред Црквеним судом у Београду.

Јануара месеца 1941. у Београду приказана је премијера Пецијине драма *Душан-млади краљ*, у режији Јурија Ракитина, с Миливојем Живановићем, Рашом Плаовићем, у дивном декору

Владимира Жедринског, с огромним глумачким ансамблом, и великим бројем статиста. Представа је деловала као фреска и изазивала у гледалишту некакве носталгичне и исконске емоције примерене тренутку свога настајања. Људи су са сузама у очима и искреним узбуђењем аплаудирали глумцима, да се све претварало у праве овације. Мене лично је изненадио Пецијин прилаз овој теми и начин драматуршког презентирања за разлику од његових ранијих текстова које сам прочитавао и студирао – *Пуцањ из љубике* и *Ослобођење Косије Шљуге*. Све у свему, та премијера је Београду донела праву утеху за све оно што нам је окружење и претећа будућност нудила из дана у дан.

Свакодневица рата и непрестане претње са свих страна, постали су дневна навика да смо сви, на неки начин, оуглали до равнодушности. „Што ће бити биће“ говорили су пријатељи мога оца, одлазећи на војне вежбе, као резервни официри, као да иду на некакав провод или годишњи одмор. Њихово богато искуство, из I светског рата и страдање кроз Албанију, изгледало им је као низ анегдота са срећним завршетком, али лаковерним поверењем, уз братски опроштај својој западној браћи, наоружавали су се опрезом да опет не буду преварени и изиграни. Сви ти разговори, вођени у нашој трпезарији, пред одлазак на војне полигоне, деловали су моме брату и мени као заверенички скупови, преварених људи који су поново стављени у познату позицију. Закључак: да не буду издаје и опрез да се то на време осуети, завршавао је ове пријатељске разговоре.

На факултету, групе студената, националистичке оријентације, организовале су добровољачке одреде и одлазили на војне курсеве и обуку, у околину града, где су се први пут сусретали с оружјем и наставом из стратегије. Комунисти су одржавали своје конспиративне састанке, штампали летке, позивајући на борбу против плутократије и империјализма, машући пактом Рибентроп – Молотов. Све у свему, захуктали људи карусел пред мартовске догађаје 1941.

Београдска омладина, подељена на Српски културни клуб, словенски југ, Хришћанску заједницу младих људи, Љотићев збор и друге националистичке групе, деловале су јавно и неконспиративно, док је СКОЈ демонстрирао своје присуство прилично наглашено, иако у оквирима одређене и препознатљиве конспирације. Политички листови, идеолошка препуцавања, вербални дуели по кафанама, фудбалским игралиштима, чекаоницама железничких постаја па и с предикаоница и амвона цркава, допуњавали су свакодневицу и вршили припрему за догађаје, који су нам долазили у сусрет, лагано и сигурно. Свако је имао свој став и своју веру, и без затора заступао само оно што су му његови вођи и налогодавци стављали у задатак. Завршио сам за курс командосе и конспиративну обуку с највишом могућом оценом и био примљен с групом мени до тада непознатих младића у Обавештајни одсек Генералштаба Министарства војске на разговор и упознавање с одговорним лицима. Код куће ме је отац инструктирао за телеграфско-телефонски рад у одређеним ратним условима и обучавао у манипулацији тајном радио-станицом, што сам, на његово нескривено изненађење и задовољство врло брзо и темељно савладао.

С друге стране, по конспиративном налогу, морао сам да створим двојни лични публицитет, који сам већ и поседовао: студент који се бави позоришном уметношћу и јавним наступима. Писао сам драме, позоришне критике у *Југословенском расвићу*, дружио се с познатим књижевницима, глумцима и оперским певачима, и даље тренирао своје спортове и излазио и показивао се на јавним местима. Мој идентитет је био потпун и без оспоравања.

Био сам јавна личност коју су виђали свакодневно на неколико места, увек активан са жељом да подвучем свој интерес за посао којим се бавим, без имало ризика да се посумња да иза те наглашене јавности крије дубока и безбедна конспиративност. Био сам човек с два лица. Оптерећења и двоумљења сам свесно избегавао и никад нисам угрожавао свој физички интегритет младалачким егзибицијама и разметљивим понашањем. Рационално и с пуно опреза прилазио сам сваком послу и човеку с којим сам долазио у додир, не наглашавајући ни претеран интерес за исход тог контакта, ни нехајну успутну пажњу за резултат таквих сусрета.

II

Под окупацијом, на Коларчевом народном универзитету 17. маја 1941. Уметничко позориште игра „Весело поподне“ са три ајнактера, *Пас у мозгу* Курта Геца, *Самоубица* Аверченка и *Кика кекс* Шнајдера са Виктором Старчићем, Елком Маџол Петровић, Јованом Џоном Петровићем, Бранком Андоновић, Александром Стојковићем, Вером Новаковић и Николом Гашићем. Игра се и *Крајцорова соната* Лава Николајевича Толстоја, само главне улоге, уместо Николе Поповића игра Јован Џон Петровић, а уместо Славе Кос Михајловић, Елка Маџол Петровић. Чланови Народног позоришта играју на Коларчевом *Породицу Бло* и *Наше манире* Љубинке Бобић. Група избеглих глумаца на челу с Милошем Рајчевићем, на истој сцени – Коларчевом универзитету, играју *Хасанайиницу* и још неколико комада, којих не могу да се сетим.

Мој друг из гимназије, студент сликарства, Михаил Беренија позива ме у свој атеље и нуди ми сарадњу да оснујемо Прво српско универзитетско позориште, да бисмо окупили младе и талентоване студенте – уметнике и обезбедили некакав легалитет за битисање, у тренутку, док факултети нису били у изгледу да прораде. Део административне организације он преузима на себе, док је формирање уметничког ансамбла и репертоара препустио мени. Имали смо намеру да се обратимо за помоћ и Удружењу глумаца, које је врло организовано збрињавало глумце из Хрватске, Босне и Македоније, а који су похрлили у Србију, тражећи за себе нова станишта и хлеб насушни. Наравна ствар да сам се за помоћ обратио прво Јоци Кулунџићу, упознавши га с идејом и намером да направимо Театар. Водили смо дуг и опширан разговор и искристалисали намеру да избегнемо статус аматерског формирања, због окупације, у којој аматерско бављење уметношћу може да изазове подозрење и сумњу за активности које нису и сталешки егзистенцијално обележене. Како је већ почело с обновом Академског позоришта, на аматерској

основи, као и Драмског студија, групе која је настала из огранка Родиног позоришта, наше опредељење, за професионалност и сталешку припадност, била је оправдана и уливала личну безбедност. Беренија је контактирао надлежне код Комесарских власти, као и *Arteilung – Südost* Др Кремера за потребне дозволе надлежних власти. Мени је изгледало немогуће остварење те идеје, и у први мах, имајући своју личну резервну варијанту, бекство из Београда, мислио сам да ће читава идеја пасти у воду, иако сам на формирању уметничког плана урадио врло документован и подебео елаборат. С немалим изненађењем, примио сам Беренијин и Витолићев извештај да су и српска и немачка страна издале потребну дозволу за формирање и рад Првог српског универзитетског позоришта.

Наравно да је требало испунити још много накнадних услова за оснивање и формирање такве установе, али жеља за изолацијом од окупације, и сигурност за лични интегритет, надвладале су сву сумњу у евентуалну непатриотску намеру. Пекари су пекли хлеб, лекари су лечили, музичари су свирали, па и глумци, на свом језику, могу да играју за свој народ. Покушао сам ово резонување да подвргнем анализи, код неких, мени врло добро познатих и поузданих људи и сви су ми добрим делом дали за право. Неки од њих, прегледавши репертоарски план, сумњичавао су вртели главом, чудећи се, како су окупатори на то пристали. На тој листи није било ни једно једино дело из немачког говорног подручја, па чак ни класика, који су давно изборили своје место у светским размерама. Добили смо и легитимације с овереним печатима као и безбедност кретања у оквиру полицијског часа, не инсистирајући на аусвајс после полицијског часа. На тај начин избегли смо могућност да се и најмања сумња баца на наш посао и рад. Пробе смо, у прво време, водили у великом петособном стану, у Милоша Великог, изнад Беренијиног стана, и власнику уплатили кирију за два месеца унапред. Трудили смо се да веома организовано и озбиљно одржавамо пробе и радне састанке, тежећи да свој посао обављамо у оквиру уметничког надахнућа и интелектуалног респекта. Од првог дана прогласили смо рат „шири“ и вулгарној егзибицији, захтевајући да све буде подвргнуто јасној уметничкој инспирацији, са довољно маште и истинским набојем за истином. Починjali смо са говорним вежбама и учили правилно дисање, користећи сва знања, која су неки наши чланови освојили у глумачким школама. Ансамбл је бројао око тридесетак чланова, без неколико ученика средње глумачке школе при Музичкој Академији, а који су нам се придружили накнадно. Међу њима истицали су се: Мирјана Кошић, Љубица Јанићијевић, Нада Божиновић, Сава Комненовић, Боривоје Глазер и др. Организовали смо и две аудиције и извршили веома сужен избор. У међувремену, управник Беренија и секретар Драган Витолић издејствовали су преко Свете Хофере и Комесара Олчана, у Аеросерклу, у Узун-Мирковој, просторије Аеро клуба, са изванредним могућностима за рад. У луксузном и врхунски комфорном амбијенту, Прво српско универзитетско позориште, почело је да ради, такорећи, преко целог дана. Дешавало се да смо, покатакд, забављени пробама, због полицијског часа, спуштајући ролетне и навлачивши луксузне брукатне завесе, палили светла и радили дубоко у ноћ, обавешта-

вајући своје породице телефоном за изостанке, који су у оваквим приликама могли да значе неку врсту породичне трагедије. Уморени и исцрпљени остатак ноћи проводили смо у раскошним фотељама и канабеима овог луксузног здања, да би у првим јутарњим часовима ишли у набавку и приређивали колективне доручке и освежења, који су се могли набавити у околним млекарарама и пекарарама, око Калемегдана и Краља Петра улице. Припремали смо драму *Без љубави* Владимира Велмара-Јанковића, стављајући акценат на психолошко нијансирање и британск сценски изговор, праћен живим и функционалним мизансценом. Друга група припремала је врсту драмског колажа, који се састојао од одломака, из дела Иве Војновића, Стевана Сремца и Бранислава Нушића. Будући да смо, у свом ансамблу, имали и неколико музичара и два врсна клавирска млада уметника, омогућено нам је, да и њима обезбедимо изузетне могућности за вежбање и рад јер смо у овом здању поседовали примерене просторе акустички пројектоване баш и за такву делатност, с изванредном изолацијом. Одржавање и чување овог скупоцепог и богато опремљеног здања, одржавали смо завидном бригом свих чланова, ангажујући и две чистачице, које је секретар позоришта надзирао и планирао њихове послове. После двадесетак дана, добили смо обавештење, да ћемо одређеног дана и у одређено време бити обавезни, да пред стручном комисијом, прикажемо наш рад, која ће извршити и процену наших могућности, за даљи опстанак. У први мах био сам затечен оваквом одлуком али ме је управник Беренција умирио, објашњавајући притиском на надлежне, од страна нама сличних организација, које су са суревњивошћу и не малом завидљивошћу, пратили наш рад, покушавајући да део свог посла, обављају у нашим просторијама. То је, у првом реду, била жеља Александра Јанковића и Константина Атанасијевића, који су водили Академско позориште и који су до тада боравили и радили у скученим просторијама на првом спрату Коларчевог народног универзитета. Они су припремали Лишеров комад *На висини тирхиљадедесет*, драму о доживљајима групе младих људи, која је затрпана снежном лавином, била заробљена у једном планинском дому, у Француској. Већ после неколико дана били смо посећени од неких чланова те групе, и центленски између себе размењали искуства око наших театарских прегнућа и проблема, који, на жалост, нису били највише природе. У њиховој групи налазили су се Миодраг Пенчић-Пољански, Чедомир-Вук Војновић, Раде Марковић, Аљоша Татић, Ђура Јакшић, Миодраг Волић, Вујица Брковић, Михајло Паскаљевић и др. док им је женски ансамбл био врло атрактиван и бројан, у коме су се нарочито издвајале Вера и Соња Арачки, Марија Ђукић, Оливера Ђорђевић и др. Узвратили смо им посету после неколико дана и били почашћени правим енглеским чајем и пикантним колацићима. Приметили смо да су се они већ и пропагандно организовали око своје премијере и да су направили и укусне паное са изванредним фотографијама. Не желећи да заостанемо за њима, ступили смо у контакт с Фото – студијом Ђелић, са Теразије 5, и фотографисали чак и радне пробе наших комада. Направили смо и велике портрете глумца, и ликовно их припремили за излагање по београдским трговинама и центру града. На аудицију изашли смо у заказано време, поштујући тер-

мин који нам је био задат. Играли смо колаж из три комада и музичким тачкама повезивали ток аудиције, трудећи се да целом збивању дамо лежеран и опуштен сценски израз, прикривајући узбуђење и стрепњу нашег наступа. Уверени да се морамо борити за свој опстанак, а суочени са рафинираним и квазипријатељским бригама и жељама за наш успех, заветовали смо се, да ћемо сви заједно сачувати јединство свог позоришта, и одолети свим евентуалним понудама и предлозима за сарадњу у било коме виду, код конкурентских и супарничких установа.

Како, до самог почетка аудиције, нисмо знали састав комисије, били смо не само изненађени, него у први мах, уплашени личностима које су ушле и запосле своја „судијска“ места у сали. Комисија је била у саставу: Јован Поповић, управник Народног позоришта, Владета Драгутиновић, редитељ Народног позоришта, Владимир Велмар-Јанковић, помоћник Министра просвете, Деса Дугалић-Недељковић, првакиња Народног позоришта, Доктор Кремер, мајор и руководилац одсека за културу с још двојицом официра и руководиоца Радио Zender – Belgrad, Виктор-Велибор Старчић, руководилац Уметничког позоришта и Јован-Бата Коњовић такође из Уметничког позоришта. На галерији, око рефлектора, с леве и десне стране, у гроздовима, запосели су своја места чланови Академског позоришта, очекујући исход овог уметничког суђења, с нескривеном надом да ће, најзад, открити право стање и праву слику о својој конкуренцији. У партеру, већи број чланова Уметничког позоришта, самозвано али с наглашеним присуством распоређени по полупразном гледалишту, наглашавали су своје присуство, необавезним чаврљањем и смејуљањем. Кроз рупу на завеси, ми смо с позорнице покушали да оценимо расположење наших посматрача, и помало затечени овим инвазионим интересовањем, почели да се питамо ко је све ове људе позвао и дозволио им да дођу у салу. Управник Беренција, и сам изненађен, а у организационом смислу одговоран за презентацију аудиције, покушао је да смири наше узбуђење, и енергично изишао пред завесу да одржи уводни пледојаје: на три основна плана – ко смо – шта хоћемо и шта можемо. Примирени његовим чврстим и убедљивим излагањем, охрабрени аплаузом који га је конвенционално испратио с просценијума, одиграли смо ту нашу аудицију, како смо могли и умели. Зачудо, комисија и самопозвани гледаоци, без шкрипе столице и без иједног искашљавања, пратили су ток наших наступа, и повремено, на опште изненађење, нас актера на сцени, поздрављали спонтаним и неконвенционалним аплаузима. Мирјана Коцић је имала три брза пресвлачења, а ја сам био приморан да мењам маску два пута. Последње Мирјанино пресвлачење, пред *Зону Замфиорову*, морао сам да попутним певањем да бих јој омогућио да савлада степенице с гардеробе на спрату, без ризика да ишчаша или поломи ноге. Певајући ту песму, направио сам једну сценску импровизацију, ненадано и за мог партнера на сцени, што је изазвало његову спонтану реакцију да се прекрсти и запрепашћен ме упита: „Шта ти је?“, што је раскрваљено гледалиште поздравило аплаузом, а Мири Коцић омогућило да се појави на вратима поздрављена и дочекана тим аплаузом. „Господин случај“ одиграо је своју, ко за који пут у театру, праву улогу.

Аудиција је била и прошла, на наше велико олакшање и задовољство, а поједини емисари из ове или оне групације, почели су да нас тапшу по раменима изненађени озбиљним и темељним радом нашег позоришта, и могућностима којим располажемо за обављање претешког глумачког посла.

Лично сам добио позив од писца Велмара-Јанковића да га следећег дана посетим у његовој канцеларији. Секретар управника Народног позоришта, такође ми је изразио жељу његовог шефа, да у најскорије време посетим њихову Кућу и дођем на neodложан разговор. Простор иза сцене се испунио глумцима и руководиоцима Академског и Уметничког позоришта, и сви су имали понешто да кажу и да изнесу своје импресије и опаске, говорећи у хору скоро отимајући се, ко ће пре, и што сугестивније да нам, уз сва одобравања, изнесе и свој стручни савет за још боље и сугестивније захвате, у овој или оној нијанси, оном или оном детаљу, уједно спорећи се између себе, са жељом да докажу свој неприкосновени сценски ауторитет.

У општој гужви и галами, појавио се и сам Доктор Кремер, праћен управником Беренџијом, и изразио своје задовољство и захвалност за посао који сам обавио, и као редитељ и као глумац. Био је не мало изненађен када сам му се, на немачком, захвалио на пажњи.

Све у свему, ова аудиција је имала да значи, и поред свог успеха, и почетак краја Првог светског универзитетског позоришта. Наложена је фузија између нашег и Академског позоришта, која је административно извршена врло брзо, али до које, по линији ансамбла, никада није ни дошло. Почели смо да се међусобно мешамо и дружимо, а онда је Мирјана Коџић отишла у Уметничко позориште, док сам ја понуду управника Народног позоришта, господина Јована Поповића, одложио за пека срећнија времена, будући да ми, интимно, понуда за помоћника редитеља и младог глумца, у датим околностима, није одговарала. Аеросеркл смо напустили после недељу дана, и оставили у истом стању како смо га и затекли, контролишући рад чистачица, забравили, а управник Беренџија је предао кључеве домару зграде. Окупљали смо се у сутерену Коларчевог универзитета, и појединци су почели да се придружују Студију Уметничког позоришта, да статирају у представама и да похађају предавања Јоце Кулунџића.

Право је чудо, како се онај силни и набујали ентузијазам одједном расплинуо у појединачним иступима неискених занесенака, кад су им понуђене извесније могућности за личну афирмацију, ослањајући се на проверене и стабилне институције, које су већ имале загарантовану сигурност.

Сценски живот се прави од зноја и чуда, и није нимало лагодан. Пречицом што већи таленат то краћи пут, а за ходањем по трњу и неизвесностима, наши људи немају ни много разумевања ни много стрпљења. То сам тада спознао и до данас сам учврстио то уверење.

* * *

Прилично разочаран самоуништењем овог позоришта, повукао сам се у кућу, и после крагујевачке трагедије наставио да радим за Покрет Д. М. ангажованије, у жељи да илегалном раду допринесем свој обол једној заклетви, коју сам положио првих

мартовских дана, у Топчидерској цркви. Радиостаницу, крајем новембра, мој отац је предао куриру, да је однесе на терен, јер је локација нашег стана била неподесна за њен рад, с обзиром да је у згради Железничког дома била стационарана немачка институција за саобраћај и везе, као и нека врста хотела за немачке мобилисане женске војне снаге. Како су прозори нашег стана, читаво време били отворени, имали смо могућност директног увида у немачки женски хотел, па и могућност да завиримо у и неке интимније тренутке њиховог битисања.

У два-три маха брат и ја били смо поздрављани махањем руку, или одблеском огледала изазивани да се појавимо на прозору, где су нас кикотом позивали на кибицерске дуеле. У почетку све је личило на шалу у доконости, али када су почели позиви и гестикације за евентуални рандеву, увидевши да ћао може да однесе шалу, почели смо да избегавамо прозоре из Милоша Поцерна, и да више користимо оне према Сарајевској улици.

Миле је положио окупаторску матуру почетком јуна и поред рада у позоришту, озбиљно учио француски и немачки да је изванредно могао да води конверзацију на оба језика. Као и отац и он је припадао Покрету, али ни један од нас тројице, нисмо били међусобно повезани, него смо сваки за себе, одржавали личну надрећену везу. То нам је објашњено као безбедносна мера. Повремено сам по задатку путовао у поједине градове Србије, као курир и проводио време по возовима и прљавим хотелима наше унутрашњости. Снабдевен добрим и оригиналним документима, најчешће сам користио баш легитимацију Првог српског универзитетског позоришта са немачким печатом, чија је важност и трајање била осигурана за дванаест месеци, што је код сваког легитимисања, било у возу или хотелу, значило изузетну сигурност.

Наставио сам свој рад на драми *Њена маска* и време од Св. Николе до Нове Године испунио непрекидним писањем и посетама породици Јелене Трајковић. У подруму смо имали довољно огрева тако да су нам у стану гореле три каљеве пећи. Кумови Урошевићи су се одселили, али су редовно обилазили наш дом, у коме су провели више од три месеца. Ја сам редовно ишао на представе Уметничког позоришта, као и у Мањез, где је премијерно Народно позориште извело *Елу* Герхарда Хауптмана, у режији Ракитина и *Несуђене зейпове* Славомира Настасијевића, у режији Милана Стојановића, у коме су, уз прелепу Олгицу Спиридоновић, бриљирали и Александар Цветковић као Ристосије бакалин и Јован Танић као Мољак, песник. Ова представа је освојила Београд и карте су се чекале у дугим редовима.

Уметничко позориште је наставило свој рад на Коларчевом Народног универзитету, док је, за време лета обављало свој рад, на летњој позорници на Калемегдану, с премијером *Фигарове женидбе* у коме се појавила нова млада звезда Мира Тодоровић у улози Херувима-пажа с Блаженком Каталинић, грофицом Алмавива, и Виктором Старчићем као Фигаром. Ту су одиграли и *Два цванџика* Милована Глишића с Виктором Старчићем и Александром Стојковићем, као и *Жоржа Дандена* са Станком Колацинцем у насловној улози. Све ове представе биле су изузетно посећене и публика је хрлила у позориште и обожавала своје

глумце, упркос недаћама и страдањима што им је донела окупација.

Интересантно је напоменути, да су *Видо* Јанка Веселиновића играли и Уметничко и Народно позориште премијерно од 20. септембра до 20. децембра, обе куће, па је и тај ривалитет допринео да позоришна публика, упоређујући једно и друго извођење, била у ситуацији да врши компарирање и вредновање ове или оне глумачке интерпретације, овог или оног театарског и редитељског приступа.

Ако се узме у обзир да су у Београду егзистирале и две-три приватне позоришне групе и хумористичне сцене, све посећене до последњег места, у време тачкица за проју, хлеб и основне намирнице, Београд је под окупацијом, препун избеглица, поред уточишта и безбедности, имао разнолик и потпун духовни и уметнички живот. На Коларчевом универзитету, одвијали су се концерти и повремене наступи *ad hoc* формираних театарских група, са хетерогеним саставом и насумице презентираним делима, како домаћих тако и страних аутора, који су по својој вредности варирали између кича и солидних покушаја, доносили пред увек радозналим и бројним гледалиштем резултате племенитог напора који се одулирао стварности.

* * *

Тешка и тужна јесен 1941. била је почетак организованог злочина, према мatici Србије у којој су гледали и свој интерес и своју жртву. Логори су почели да се пуне. Бањица је прорадила, Главњача и Обилићев венац били су претесни да приме нове абоненте мучеништва а и Гардијске касарне сакупљале су најумније главе и бивше политичке противнике стављали су под именитељ талаца, без права на било какву грађанску или моралну апелацију. Једина нада у томе часу била је остати бистре главе и онемогућити провокаторима и смишљеним убицама да укњиже у свој свирепи салдо што мање српских глава.

По београдским биоскопима вртели су се Уфиши филмови, италијанске историјске мелодраме и мађарски заумни садржаји, надојени азијатском психологијом, префарбани у аустроугарски манир.

Једино су наша позоришта одржавала некакав национални дух и њихов број заиста није био занемарљив. Народно позориште, Уметничко позориште, Позориште „Србозар“, Повлашћено позориште Душана Животића, Позориште „Бодљикаво прасе“, Академско позориште, Позориште „Веселјаци“, Позориште Удружења глумаца и друга. У Београду је било немогуће побројати и запослити све оне глумце који су избегли из Бања Луке, Сарајева, Сплита, Загреба, Осјека, Скопља, и који су тражили могућност да се запосле и да преживе после ужаса, којима су били изложени, напуштајући своје домове и сву своју имовину, која им је у тим местима конфискована и одузета.

Кућа Удружења глумаца у Зориној улици, била је мала за окупљање ових бескућника, па су се сви скупљали у згради Мањежа, јер је кућа код Споменика била оштећена од бомбардовања. Власти су именовале Јована Геца, првака Народног позоришта, за комесара Удружења и наложиле му да организује и обезбеди посао и хлеб избеглим глумцима, што је он у доброј мери и учинио. Нарочито је био вешт с немачким властима и

добар део тога посла, благодарећи изванредном познавању немачког језика, обавио на задовољство прогнаника. Организовао је две путујуће трупе, реорганизовао Народно позориште у Нишу, обновио Бановинску трупу у Панчеву и организовао на периферији Београда, по школама и слободним салама, драмске вечери и повремена гостовања глумаца из центра.

Публике је било свуда и на сваком месту, иако услови за прави театарски доживљај нису били најбољи, жива српска реч чула се с тих позорница и одијума и била довољна да сваком гледаоцу пружи утеху и заборав у ова зла времена.

Заузет својим илегалним радом, проводио сам дане и ноћи пишући шифроване извештаје надлежном лицу и повремено враћао се својим хартијама и исписивао задње странице драме *Њена маска*. Инспирацију сам нашао у личном доживљају, који сам покушао да презентирам у пиранделовском драматуршком маниру, али с темељним ослањањем на београдску предатну атмосферу. Први рукопис предао сам Радошу Новаковићу и Мири Ђорђевићу на проверу и мишљење.

Свој интимни живот проводио сам у сталној сумњи шта доноси сутрашњица и стварао некакве *ad hoc* везе из страха да не упаднем у исту грешку у коју сам запао с Мирјаном Пупезин. Обилазио сам позоришта и дивио се умећу старијих колега и младих супарника, без резерве. Суревњивост ми никад није била схватљива, и бежао сам од ње као од клевете и мржње.

Стање у кући било нам је сношљиво, и сви смо се трудили да један другоме поверавамо само оно што не би могло да угрози спокој и мир дома. Знам да сам често своја путовања и одласке на терен, обележавао седим власним косе моје мајке и у бризи мога оца који је проверавао, благодарећи свом радном месту, у Главном телефону, сваки мој долазак и одлазак на одређиште, преко Управника поште дотичног места. Најсмешније у свему било је то што су ти дивни људи, ваљда из неког предатног манира, покушавали да пошаљу моме оцу, као њиховом старешини из Министарства, кутије намирница мислећи да ми у Београду оскудевамо у храни. Смешно сам изгледао када би, као Божић Бата, долазио из Паланке, Јагодине, Крушевца, Ниша или Параћина пуних руку свега и свачега па смо могли да помажемо и нашу ширу фамилију. Ко ме је тада сретао на станици, веровао је да сам прави правцати црноберзијанац, што, у оно време, није било баш препоручљиво за човека који се бавио оним чиме сам се бавио. Из одређених разлога често сам из воза силазио на Топчидерској, Чукарничкој и Сењачкој станици и онда трамвајем или фијакером преносио тај мој незаобилазни пртљаг до куће. Новаца сам имао довољно и моја сигурност је била обезбеђена и с те стране. Уз сав ризик, коме сам био изложен, моје баљвење конспиративним радом имало је често и некаку хуморну димензију, која се није могла избећи.

Зачудо, у свим тим тренуцима није ме напустио некакав унутрашњи оптимизам и вера да ће ми се нешто непредвиђено десити, па сам понекад и дозвољавао себи да се упустим у ризике који правила конспирације нису дозвољавала да се користе. Немам намеру да износим витешку страну тих авантура и херојску димензију неких подухвата, али сам увећан да сам у два-три маха

направио захвате који су вредни помена бар у сценарију неког акционог или авантуристичког филма.

* * *

Децембар 1941. био је врло хладан и студен је човека обарала с ногу. Београдска кошава разредила је улице, а испунила кафане и позоришне и биоскопске дворане. У Народном позоришту, премијере *Смучање на суву* Курта Бортфелда с Божидарем Дрнићем, Александром Златковићем, Марком Маринковићем и заносном Олгом Спиридоновић.

Друга премијера *Посао је ђосао* Октава Мирбоа у режији Вере Греч и Поликарпа Павлова, с декором Владимира Жедринског и Божом Николићем у главну улози Исидора Леша. Павле Богатинчевић, Реља Ђурић, Миливоје Поповић-Манид, Јован Николић, Фран Новаковић, Сима Илић и Матилда Милосављевић – изванредна галерија добро простудираних и одиграних карактера. Та представа ме је често нагонила на размишљање, својом компактном структуром и изванредним добро спроведеним сценским ритмом.

У Уметничком позоришту Кулунџић је, под маском колектива, режирао Балзаковог *Меркадеа* с Виктором Старчићем, сада већ покрштеног у Велибора, Мимом Предојевић, Бранком Андоновић, Станком Колашинцем, Бранком Јовановићем, Николом Гашићем, Ивом Ерманом, Капиталином Апостоловић и Владом Зельковићем. Сећам се изврсно направљене сцене са повериоцима, коју је Кулунџић урадио, такорећи, опсенарском вештином своје неконвенционалне маште.

У ноћ уочи премијере, са још двојицом колега, помагао сам сценографу Миленку Шербану да туфирамо кулисе салона, на слањању их уз радијаторе, у дубини сцене, да се суше до коначне обраде. Те ноћи, Миленко Шербан ме је инструирао и ту лекцију никада нисам заборавио. Дobar део свога сценографско-редитељског знања, пабирчио сам, уз Шербана и од Миомира Денића, Сташе Беложанског, Саве Рајковића и других театарских сликара који су безрезервно и с пуно разумевања откривали чаробан свет театарске технологије.

Мира Ђорђевић и Радош Новаковић тих дана позивају ме на разговор, будући да су ишчитали рукопис моје драме и предлажу ми, уз неопходне савете, да охладим стваралачку температуру и да пустим да текст мало одлежи да би му се касније поново вратио. Нису били сигурни у свој критеријум и обавестили су ме да су текст предали Јовану Коњовићу на увид и да ћу од њега добити у сваком случају, по њиховом мишљењу, мериторнији суд. Нисам био ни мало изненађен када ми је, сутрадан, Коњовић, уз довољну дозу увређености пришао и позвао у своју собу у сутерену Коларчевог универзитета, на разговор: „Побогу Александре, зашто да ја добијам преко посредника, ваш текст на читање, када сте могли да ми га директно предате у руке?“

Његово мишљење, уз одређене замерке, потпуно је одударало од мишљења мојих старијих колега, а предлог да текст буде препуштен неком таложеном и временском сазревању, био је из прве оспорен.

„Ми ћемо ову драму одмах узети у разматрање и покушаћемо с њом да поновимо успех *Крика живојца*, будући да сте и ви млад човек и аутор. Замолићу Јоцу да прочита текст, па онда

да сва тројица седнемо и направимо корекције у дијалогу и драматуршкој структури. Колико сутра, анимираћу некога од новинара да наговести у дневној штампи да Уметничко позориште наставља с откривањем младих и интересантних аутора.“

Нисам био припремљен на такву могућу реакцију човека, који је кројио и планирао репертоар једног, у то време, у сваком погледу, неконвенционалног театра, па сам с доста резерве и опреза примио ту изгледну понуду. Знао да сам код куће с братом прелиставајући текст, правило прве корекције и чисто пирандоловштину, која ми је у томе моменту почела да смета и да ослобађам фабулу клишетираних, епигонских решења, која су деградирала атмосферу и менталитет средине, коју је драма, углавном, третираола.

Сутрадан, Кулунџић, Коњовић и ја, провели смо четири пуна сата над текстом и претресли све карактере, дијалоге, трагајући за поентима које су осигуравале драматуршку градиацију. Верујем да је Кулунџићева луцидност, уз Коњовићеву рационалност, учинила да и ја прогледам на неке тематске проблеме, сасвим супротно од мојих започетих ставова и првобитних идеја.

Све у свему, доживео сам чаробна 24 сата мога двоструког живота, у ужасном и горком окупацијском окружењу и наслутио могућност једног непредвиђеног, а на дохват руке, понуђеног сна. Кулунџић је у разговорима помињао имена глумача који би евентуално долазили у обзир, и објашњавао како ће изговорити ону или ону фразу, са жељом да обогати слојевитост дијалога, дубинском анализом сваке личности.

„Добромислени човек постаје херој или нитков, кад из њега избије егоизам и ниски нагони. Зависи како га ко види и разуме.“ То је основно правило живота Госпође Мајке и морамо то стално да подвлачимо и ми у једном трену не смемо да заборавимо, да је њена агресивност изашла управо из таквог става итд.

Заказали смо састанак за сутра и поделили између себе нове „домаће задатке“. Све у свему, био сам у некаквој необјашњивој и до тада, мени непознатој стваралачкој ситуацији.

Пратио сам Кулунџића од Коларчевог универзитета до куће на Сењаку, до Руске улице, водећи жучан дијалог, нападајући своје дојучерашње ставове и тражио радикалнија решења за поједина спорна места, док ме је Кулунџић бранио од себе самога.

За непуну четири дана и шест одржаних сеанси, структура драме се полако помањала у сасвим новом руху, с видно побољшаним и у сваком погледу ефектнијим решењима. Новинар Велибор Јовановић, појавио се, по Коњовићевом обећању, једног поподнева, у мом стану и ја сам, уочи наше славе Св. Николе, дао свој први новински интервју. Почело је прекуцавање текстова и до 25. децембра, прва верзија је била спремна за „другу руку“.

Изгледало је да се све одвија лако и без неког видног напора, али жеља да се искористи могућност нових корекција, претилла је да цео труд на првом месту, с моје стране, буде доведен у питање. То је Кулунџић, с пуно искуства и ауторитета спречио једноставном забраном да прекинем свако мешање у тај посао и преузео на себе бригу да читав процес препустим њему и његовом стручном критеријуму. Без поговора, послушан, умирен и растерећен обавезом да надиродим Ирода у себи, захвалио сам се и повукао у неку врсту пасивног ишчекивања, желећи да што пре видим на огласној табли поделу улога.

Половина децембра те 1941. године обиловала је изузетном хладноћом и непријатним ветровима од којих Београд никада није био поштеђен. Окупација и живот тражили су некакав необјашњиво разумљив компромис у подношењу и сулудом споразуму између онога како се некада живело и онога како се мора живети. У нашем дому, још увек добро снабдевени огревом, палиле су се све три велике и прелепе каљеве пећи, и сва су врата између соба и пролазних просторија била широм отворена. Навикнути на скроман, али здрав начин живљења, нисмо били приморани да мењамо своје навике и своје потребе. Власници зграде, трговци Степановић и Ћирковић, свим станарима понудили су почетком јесени да из магацина у подрумским просторијама, на тромесечну отплату, откупе веће залихе животних намирница, конзерви и остале деликатесне робе, којом су као велетрговци располагали у часу окупације, избегавајући да свој приручни магацин ставе на располагање реквизицији. Ако се узме у обзир и цена те робе у часу преузимања њихов гест је у сваком случају представљао хуманост и бригу за све нас, што смо им ми у каснијим догађањима и узвратили.

Славу Св. Николу, прославили смо као да се ништа није догодило и као да је живот текао и даље нормално. Татине колеге с породицама походиле су нас првога дана, мамине пријатељице и шира фамилија испуниле су Патерице, а трећи дан смо брат и ја са својим друговима и члановима бившег Првог српског универзитетског позоришта, провели у носталгичним темама око неуспелог покушаја да оснујемо свој неконвенционалан експерименталан театар. Слично нашој кући, која није оскудевала ни у чему и код појединих суграђана ситуација је била слична.

Београд се, на неки начин, одупирао злу и немаштини и покушавао да у међусобном комуницирању његови житељи продуже живот упркос ужасу који га је задесио и који је претио да га из корена измени. Помагали смо оне који су били у невољи, покушавали да личним везама интервенишемо за оне који су били хапшени и терани у логор, скуљали новац да се корумпирају они који су били у стању да неког избаве из затвора, или заташкају нечију кривицу, оних под истрагом, а опет, у основи, свако је живео са својом интимном тајном и трудио се да своје преживљавање обави на што часнији и достојанственији начин.

Дубоко подељени између онога што су нам сугерисали из Москве, и онога што нам је придиковао Радио-Лондон, а осетивши на својој кожи, непредвидивост свакодневице, били смо страховито опрезни и немерљиво супротстављени у процени погеза и ставова једне или друге стране. Пропаст Ужичке Републике и повлачење комуниста у босанске планине, за неке је био тотални пораз, док су други то сматрали тактичким маневром за успешније ратовање у будућим данима. Идеолошки натрун дубоко урезан међу Београђанима, почео је касније да разједа међусобно поверење и да производи нову врсту „исправног патриотизма“.

Још кад је прокламована и препозната идеолошка смерница борбе за власт и ново друштво од стране комуниста, духови су се узнемирили и подвојеност је постала потпуна. Почели смо да

се делимо и да зазиремо један од другог. Дојучерашњи нераздвојени пријатељи, рођаци и сарадници, постали су неповерљиви и подозриви суграђани оптерећени страхом, опрезом и зазирањем.

У позоришту су се низале нове премијере, отворена је Масонско-комунистичка изложба, у згради Масонске ложе, најављена и стално рекламирана и пропагандно анализирана у штампима, посећивана с огромним редовима грађана, ђака и насилно довођених група из унутрашњости, уз асистенцију одговарајућих филмова које је Гебелсова изванредна и нападна пропаганда упорно и зналачки пласирала. Сећам се вешто аранжираних експоната те изложбе, коју смо покушавали да раскринкамо и оспоримо у разговорима после првих посета да бисмо наговом, у поновљеној посети, проверавали своје утиске и тражили слабе и контрадикторне тачке приказаног материјала који је био страховито нападно и сугестивно понуђен. Католички Божић је протекао у релативном миру и моја мајка је тога дана први пут под окупацијом, отишла на Велику мису у цркви Христа Краља у Крунској улици, у коју је редовно одлазила пре рата. Била је опет узнемиравана од стране представника Хрватског конзулата, који су јој чак предложили да јој великодушно и патриотски пошаљу пакет намирница за овај „Велики благ-дан“, што је она пркосно и с пуно достојанства одбила. Свеједно, на њену велику љутњу, поштар јој је тог дана донео честитку и сликовницу дотичног Конзулата с паролем „За дом спремни“. Правили смо вицеве на њен рачун и сасвим озбиљно предлагали јој, да прихвати сарадњу са својим Конзулатом, како би нас снабдевала обавештењима које би могли да користимо у своје сврхе и који би нам добро дошли, што је наишло на њено ужасавање. Ипак, црв сумње у наш предлог доста је реметио њен мир и у каснијим данима окупације.

Најзад, 31. децембра, за Нову 1942. годину, у *Обнови*, с мојом сликом, излази интервју В. Јовановића, који у једном скраћеном и осакаћеном облику, уз масу произвољних тврдњи, најављује приказивање драме *Њена маска*, коју сам предао управи Уметничког позоришта.

Затечен ситуацијом да се тај и такав мој интервју објављује уочи Нове године, био сам и резигниран и љут. Не желећи да себи правим рекламу или да суделујем у некакој колаборацији у ова смутна и жалосна времена, покајао сам се што сам дозволио себи да заборавим неке основне и људске и моралне обавезе према тешким и жалосним данима, у којима смо, и у којима ћемо, још ко зна колико и како бити.

Међутим, јављали су ми се пријатељи и другови из гимназије и с Факултета, и уз новогодишње честитање и лепе жеље, с видним и благонаклопним резновањем помињали су тај интервју, уз сасвим позитивну конотацију. На моје реаговање да је то у овом часу неделотворно, убеђивали су ме да је баш то доказ да и ми имамо нешто што ће се одупрети злу које нас је снашло, подвлачећи да је и сваки културни чин достојан побуњеничког метка, позивајући се на Гебелсово уверење, да вади пиштољ када се спомене реч „култура“.

Умирен донекле тим реакцијама, отишао сам 3. јануара 1942. до позоришта, да се сретнем с Јоцом Кулунџићем и Батом Коњићем и тамо доживео шок. Саопштили су ми да их је у току

јучерашњег дана посетила, у пратњи свог адвоката, госпођа Милка Пупезин и захтевала да јој предају рукопис моје драме, на проверу и лични увид, како би подигла судску тужбу због узнемиравања и злоупотребе породице Пупезин, објашњавајући да их је мој интервју у *Обнови* информисао о злоупотреби мирног породичног живота једне уважене и часне породице. Затечени арогантним наступом дотичне гђе, а изненађени начином њеног наступа, у први мах реаговали су прилично конфузно и пружили прилику госпођи да испољи своју природну агресивност и дозволи себи да, вређајући улогу Уметничког позоришта у Београду под окупацијом, припрети и својим везама код немачких власти. У целој ствари Јоца Кулунџић се први снашао и покушао да објасни положај театра, који у недостатку нових текстова, покушава да подржи сваког аутора који по некој стручној процени завређује пажњу, не упуштајући се у изворност теме коју такав покушај третира и презентује.

„Ми не улазимо у процену инспирације и изворног материјала, коју нам аутору предложе и нисмо у стању да проверавамо фактографију и валидност приказаног догађаја, што је једино и неприкосновено право аутора.“

Напоменуто је и то да је читав процес око драме у зачетку и уколико цењена госпођа има неких замерки, треба безусловно да се обрати аутору, кога вероватно добро познаје и што ће јој бити најупутније у овом случају не мешајући позориште у њихов евентуални сукоб.

У даљем разговору, одбијајући да јој предоче текст који је у настајању, изразили су жељу да у читаву ствар, у неку руку „замрзну“, док се аутор не објасни с увређеном страном. Госпођа је на крају чак предложила да обештети Уметничко позориште, уколико је уложило некаква финансијска средства у тај подухват, и понудила замашну суму новца.

Познат по својој луцидности и односу према људима Кулунџић је на жовијалан, лукав начин, задобио поверење госпође Пупезин и био истог часа позван на ручак у оближњу ресторацију хотела *Имџеријал* где су до танчина уговорене споразумне акције око обраде аутора, да прихвати и претње и савете, и тако избегне скандал који, у овим тешким временима, никоме није био потребан. На крају стекао се утисак да је на помолу, уместо спора, могућност да позориште задобије право мецену.

Наравно да је цео случај лично на баналну фарсу и приземну игру какве су се играле у београдској чаршији одувек. Кулунџић ми је рекао да се јавим на одређени број телефона и показао новоштампану визит карту госпође која је словила на „Трговину некретнина“, а која је у Београду, у тим данима била на великој друштвеној и трговачкој цени. Преписао сам број телефона и поред упозорења да се јавим између 13–15 часова решио сам да тај разговор обавим у друго време, избегавајући присуство госпође у кући да би обезбедио контакт с Мирјаном и од ње сазнао прави мотив ове грађанске комедије. Нисам се преварио. Истог поподнева био сам у врло отвореном и искреном разговору с Мирјаном која ми је пребацила да сам јој недолично честитао рођендан оним интервјуом и да сам злоупотребио наш интимни и чист младачки однос да бих написао драму у којој износим прљавштине и лажи о њој и њеној мајци итд.

Реаговао сам потпуно мирно, одбијајући сваку намеру за тако нешто, уверавајући је да је наш случај можда био повод за уметничку транспозицију једног случаја, а не свесна и гола преживљена стварност. Мислим да је читава расправа трајала добрих пола часа, па је и разговор постепено почео да се претвара у необавезно хаскање, мењајући свој ток и карактер ка неким мирнијим и лагоднијим темама. Ко зна докле је то трајало и докле би трајало да у једном тренутку из ње није провалила чудна интонација са сасвим отвореним захтевом: „Хоћу да те видим!“ – што ме је у секунди освестило и упозорило да играм неку давно заборављену игру и да морам да будем опрезан. „Не знам“ – одговорио сам и у секунди слагао – „ноћас морам на пут!“, на шта је она као из пушке одговорила: „Могу и ја с тобом!“, што ме је дефинитивно отрезнило и омогућило ми да без двоумљења изговорим: „Не, идем с оцем у Кораћу код његовог ујака, за намиринице“. „Кад се вратиш, обећај да ћеш ми се јавити“. Обећао сам и нисам јој се јавио, као што нисам ни отпутовао. Провео сам Божић 1942. у кући с књигама, и уз радиоапарат, не погледавши ни за секунд на текст моје драме, која је стајала на столу у ишчекивању да је нанова узмем у руке и наставим корекције. Замоллио сам све у кући да на сваки телефонски позив одговарају да сам на путу, и да ћу се вратити после празника.

Био сам потпуно испражњен и растерећен, гледајући кроз прозор вејавицу по улици Милоша Поцерца, док су из зграде, преко пута, младе плавокосе Немике, наздрављале пуним чашама и славиле неки свој празник, разуздано певајући немачке шлагере уз пратњу хармонике и раскалашно подврискивале, да би у једном тренутку, једна, угледавши ме на прозору моје собе, подигла чашу према мени и викнула сасвим разговетно *Glück auch*. Одговорио сам махањем руке и резигнирано, безгласно, али артикулисано, преко усана превалио *Danke*, на шта је она једним покретом отворила прозор и викнула, у мећаву, *Auhviderseen*. Одговорио сам јој истим начином. На опште згражање моје сироте мајке, после десетак минута, неко је позвонио на улазним вратима и ја сам увео у балконску собу једну Нибелуншку лепотицу, завејане косе, раздрагано расположену, која се понашала као да је свакодневни посетилац наше куће и као да је хиљаду пута улазила у наш дом. Разговарали смо до касно у ноћ. Увече сам је, због полицијског часа, испратио до улазних врата зграде, да би она шмугнула десном страном улице до угла и онда, прешавши улицу пришла својој згради, с доње стране, обилато завејана снегом. Због конспирације.

Од те вечери Ингрид Вескер је заиграла свој најтежи плес у животу и отимајући од стварности и дужности поједине тренутке, састајала се са мном, повремено, уз сав ризик, које нам је донело ово проклето време. Само сазнање, да сам *schauspüler, dichter und reguiseur*, распалило је њену машту и усложавало њен живот до сталне опасности, која би могла да покоси наша сулуца сусретања, без извесности и без икакве перспективе. *Nicht morgen-sonder heute*, па ипак ми смо безглаво пркосили стварности и поверили судбину својих сусретања неком вишем фатуму, који сигурно није знао за милост. У мојој кући сви су били забринутни и некоко тамно замишљени, делећи у исто време бригу и за ту сироту, безазлену и недужну девојку, која је била прави примерак

идеалне чедности и честитости, какву никада више нисам срео код жена. Повремено је скидала униформу и у цивилу ходала по београдским улицама, била вођена на некакве сулуде посете маминој сестри и мојим интимнијим пријатељима, који су је, и поред ужаса који их је споладао, примали топло и лудски, што је за њу било несхватљиво и непојмљиво, откривши да су сви ти људи сасвим друго од онога шта је она о њима знала, читала и учила. Телефонском нисмо контактирали, а када је било потребе за то она се јављала с телефонске говорнице у Сарајевској улици. У биоскоп ишли смо неколико пута, а у позориште сам је одвео да види једну оперску представу у Мањежу.

Немам намеру да објашњавам завршетак овог авантуристичког сна, само знам да сам једне суботе, затекао уплакану мајку, која ми је показала главом ка трпезарији и промрљала, кроз стиснуте вилице: „Ено, писмо те чека“, и тихо се повукла у кухињу. Није важно шта је у писму писало, знам само да сам опет дошао до оног прозора ка улици Милоша Поперца и угледао широм отворен прозор с друге стране улице, док су камиони и аутобуси брујали и одлазили ка железничкој станици. Отворен прозор био је празан. Glück auch.

* * *

У Уметничком позоришту живот је текао мирно у припреми *Пљуска* – Пецције Петровића Старијег и *Голоије* – Миливоја Миме Предића, у којој је главну улогу добила Мира Коцић, наша бивша првакиња Универзитетског позоришта и добра Милетова и моја другарица. Уз њу улогу Жарка добио је Душан Крпун-Ђорђевић, док сам ја улогу вереника Петровића био принуђен да одбијем, због мојих обавеза на другој страни, које су ме, за извесно време, удалиле из Београда, скоро шест дугих месеци.

Удружење глумаца Србије под руководством комесара Јована Геца, организовало је своју трупу за гостовање по Србији и ту шансу, за свој конспиративни рад, никако нисам хтео да пропустим. Чак је формално, један од руководилаца групе, водио прелиминарне разговоре с Велибором Старчићем и распитивао се за могућност да им се и ја придружим. На изненађење свих колега, прихватио сам понуду на неодређено време, и снабдевен објавама и папирима за путовања, отиснуо сам се на пут, безбедан у својој конспирацији. Смедеревска Паланка, Јагодина, Крушевац, Зајечар, Параћин била су прва места у којој је помуната трупа наступала пред препуним дворанама, док сам ја, користећи маршруту те турнеје, обављао свој прави посао.

Знам да сам изванредно играо Пјера у комаду *Две сиротице* од Д'Енерија и још неке Нушићеве љубавне и социјалне хероје, упијајући и посматрајући искусне и изванредне старије глумце овог ансамбла, који нису били за потцењивање, откривајући међу њима такве таленте, који ни по чему нису заостајали иза београдских сценских корифеја, који су владали на позорницама престонице.

С друге стране, имао сам могућност да спроведем потпуну анализу широке лепезе потенцијала ових људи и уверио сам се у велику моћ заната, у стварању репертоарског глумца, који би тише у свим жанровима сценске уметности. Уз то, њихова оданост послу, и дубока вера у оно што раде деловала је на мене

тако да сам пољубао у себи већ наталожена и усвојена конвенционална веровања о моћи и немоћи глумачког позива.

Преко тог позоришта успоставио сам и одржавао, мени надређене везе и био радо приман у куће виђенијих људи у тим градовима, што ми је омогућило да успоставим познанства и контакте који су ми били од велике важности. Дешавало се да сам из Крушевца морао да путујем за Зајечар, из Јагодине да одлазим у Крушевац, и све то покривао измишљеним сентименталним везама с дамама, које су наводно обожавале мој таленат и дивиле се мојој сценској вештини.

Труцкајући се у хладном вагону на пружи уског колосека Параћин–Криви Вир–Бољевац–Зајечар и листајући непрочитане новине запазио сам похвалне рецензије о успеху мојих колега на премијерама *Голоије* Миме Предића и *Четири ортика* Јохана Хута на сцени Уметничког позоришта Мире Коцић и Душана Крпуна Ђорђевића. Прозебао, жаљући већ слојањену гибаницу купљену на станици у Кривом Виру, радовао сам се њиховом успеху и имао осећај да делим срећу која ми је у томе часу била тако далека. Неколико пута прочитао сам те рецензије и био озарен надом да ћу ускоро и сам доћи у околности да се нађем под рефлекторима с њима.

На Бољевачкој станици чекала ме је веза и у сељачким колима, с пуно сламе, по мраку, грабио сам пут Ртња.

* * *

То је све беспрекорно функционисало добра два месеца, и онда, изненада, појављује се комесар Удружења господин Јован Гец и у Параћину ме позива у шетњу на мали и поверљив разговор, не откривајући прави смисао и праву намеру своје иницијативе, наговештавајући ми могућност да свој студијски рад у Удружењској трупи прекинем да се не би даље „малтретирао и злопатио у неконформним хителима србијанске провинције“, јер је у међувремену упознао неке пријатеље мојих родитеља, који су га информисали с друштвеним и социјалним угледом моје породице.

Припремљен на сваку могућност, прихватио сам његову селуцију и подржао његов савет и његову сугестију, па сам, имајући позив једне даме из Зајечара, отпутовао у овај град, још истог дана и код господина Никодија Богојевића изнајмио собу с намером да проучавам „историјат тог града“ и да за београдске листове пратим културна збивања. (Разјашњење овог разговора Јован Гец ми је дао 1953. године, када је као гост у Новосадском позоришту играо Животу Цвијовића у представи *Др Бранислава Нушића* коју сам ја режирао. У ствари, онемогућио је склапање мреже и сумње, које су неке колеге, пратећи моја непрестана путовања и одсуствовања, када сам био без обавеза према трупи, што је код њих изазвало подозрење и сумњу).

У то време почело је формирање Националне службе за обнову Србије и ја сам преко господина Богојевића и капетана Душана Зекавице, навукао униформу обвезника и потпуно легализовао свој боравак у Зајечару. Окружен младим и интелигентним људима, подржаван од Иванке Ковачевић, ћерке једног од најпознатијих власника рудника у томе крају, имао сам потпуно легализовано обезбеђење боравка, а јавним наступима, у

оквиру уметничке секције дотичне службе, био присутан и активан у сваком погледу.

Јуна месеца вратио сам се у Београд. Јула видео сам представу *Сна летиње ноћи* Вилема Шекспира, на Калемегданској позорници у којој је бриљирала Мира Тодоровић као Пук. Док су ме Кулунџић и Коњовић са симпатијама дочекали, господин Вељибор Старчић ми је, веома забринут, скренуо пажњу да избегавамо сусрете са члановима Уметничког позоришта док се не разјасни природа мога одсуствовања из Београда. Ја сам и даље обилазио представе тога позоришта, не залазећи иза кулиса, међу глумце, што је код многих изазвало чуђење, а нарочито Јоце Кулунџића и Александра Стојковића, који је од првих дана мога долажења у то позориште, имао симпатије и жеље да разговара и контактира са мном.

Августа месеца, на позив помоћника руководиоца Националне службе, професора Милорада Марчетића, упућен сам мајору Младену Јовичићу, команданту Штаба Националне службе у Смедеревску Паланку. Са мном одлази и мој брат Миодраг, као обвезник и члан уметничке екипе у том штабу. Касарна је била ложирана с леве стране пруге, из правца Ниша, а штаб у једносратној згради поред рампе, пред сам улазак у железничку станицу. Возови су стално туђања, тако да смо од првог дана имали поремећено спавање иако је напоран рад на прокопавању канала, поред бившег цивилног аеродрома и пилотске школе, обарао нас од умора.

Спремао сам културне вечери за обвезнике и изрежирао *Несуђене зейгове* Славомира Настасијевића, с обвезницима, драмским аматерима, после ригорозне аудиције. Храна на казану била је обилна али велике количине воћа и богата пијаца у Паланци, чинили су нашу исхрану и бољом и квалитетнијом. Састав обвезника био је углавном компонован од бивших студената и свршених матураната, којима је неотварање универзитета у Београду онемогућило даље школовање. Много већу штету тим генерацијама, које су такоређи, остале на улици, начинили су политичка борба супротстављених фракција и окрутан режим окупације.

После Крагујевца, Краљева и у последњем часу избегнуте репресалије над Шапчанима у Јарку, натерале су Недићеву владу да организује радну службу и тако спасе и сачува генерације интелектуалаца, које су биле мобилисане у тој служби. Четовођа моје групе, ваздухопловни капетан Миодраг Терзић, знао је по својој линији за мој рад, и уз сагласност мајора Јовичића дозвољавао ми да одсуствујем у ситуацијама када је за то било потребе. Представу *Несуђених зейгова* играли смо више пута, како за грађанство тако и за обвезнике на терену.

Септембра месеца расписан је пријем студената на Музичку академију у Београду односно на седми одсек за драмску уметност, на који смо се, уз одобрење професора Марчетића, мој брат Миодраг и ја одмах пријавили.

На аудицији пред ауторитативном комисијом, од педесетак пријављених, мој брат и ја примљени смо једногласно и освојили индексе Музичке академије, што је значило да свој обвезнички статус у Н. С. замрземо и практично пређемо у цивил. Опраштајући се са Смедеревском Паланком, колегама, мајором Јовичићем

и капетаном Терзићем, опет смо се обрели у родитељском дому, што је за оца и мајку значило видно олакшање и безбрижне дане. На Академији изванредни професори, од ректора др Петра Коњовића до професора ритмике Смиље Мандукић, сви су били изванредни педагози и знанци своје струке. Једини смо имали привилегију у Београду (поред Академије за примењену и ликовну уметност) да нас третирају као академске грађане. Професорски кор, у саставу др Милош Московљевић, др Сретен Марић, др Винко Витезица, др Александар Илић, др Ванлић, уз професора Станојла Рајичића и проф. Чолића обезбедио нам је, не само квалитетну наставу већ изванредну интелектуалну комуникацију, којој смо били подвргнути током читаве наставе, као и директним разговорима и контактима ван часова и слушаоница. Старије колеге, које су почеле студије још пре шестоаприлског рата и, ометени у студирању, наставили су свој рад у старијој групи увек расположени за разговор и помоћ, од првог дана прихватили су нас с изванредним тактом и маниром, у коме није било ни трунке покровитељства, што је нама омогућило да према њима у сваком погледу, наступамо без резерве и устручавања.

Настава је одржавана углавном у поподневним часовима и завршавала се негде између 18 и 19 часова, па смо били у могућности да групно пратимо позоришни живот, као и концертни репертоар на Коларчевом универзитету, где су се углавном одвијале све културне манифестације у окупираном Београду.

Елементарне глуме предавали су Милан Коњовић и Страхиња Петровић, а сценски покрет и ритмику Смиља Мандукић.

Са мном су од старијих колега били Радош Новаковић, Соја Јовановић, њен муж Мира Митровић, Милеса Николић, Цица Јоџић, Бора Ханауска, Бата Миладиновић, Зора и Неда Демоло, Даница Марковић, Олга Јеврић, вајарка, Милан Вранић, Олга Михаиловић, Мира Траиловић, Дана Милошевић, Мила Царичић, Аљоша Татић, Мића Томић, Марија Ђукић, мој брат Миле Огњановић, Вујица Брковић, Манојло Глушчевић, Неда Њадомачки, Љуба Богдановић, Слободан Боба Стојановић, Михаило Зојче Паскаљевић... Из средње школе дошли су Мирјана Коџић, Агита Херанџић, Љубица Јанићијевић, Сава Комненовић и Боровије Глазер.

Можда сам се огрешио о неко име кога се нисам сетио. То је била сјајна генерација. Иако се касније сви нису бавили глумом, успешно су се исказали у другим уметностима.

* * *

Студентима VII одсека било је забрањено да наступају у позористима и вршили су строгу проверу да се тај зауз не прекрши из разлога „педагошке дисциплине и сигурности“, како је говорио ректор Коњовић, за очување критеријума правог укуса и неговања легог. Нисам био сагласан с таквом забраном а подстакнут наступањима мојих старијих колега Радоша Новаковића, Миле Ђорђевића и Боре Ханауске, који су писали и режирали у оквиру Савременог позоришта којим је руководио новинар и критичар В. Сотировић, прихватио сам ризик да и сам окушам срећу. На јавним литерарним часовима за средњошколце, на Коларцу у поподневним приредбама, рецитуетим и играм одломке из дела Ђуре Јакшића, Војислава Илића и Јована Дучића, што

је на неки начин пролазило ненаметљиво и врло добро примљено за завидним финансијским ефектом који ми је те јесени омогућавао сасвим пристојан џепарац. Међутим, и ту је мој судбински бакузлук пореметио лагодност и спокој мирног „тезгарења“. Тако ме је ускоро позвао Јован Бандур, помоћник ректора, да ме упита ко ми је издао дозволу за те наступе. Одговорио сам му да немам других прихода за живот а могућност да се добије некаква стипендија, без изгледа, приморала ме је да се прихватим тог посла на Коларчевом универзитету, што су ми коначно и комесар Бошко Богдановић и секретар Гарзијичић и писмено потврдили. Постојала је могућност да добијем неку врсту стипендије од Министарства просвете, за коју се залагао помоћник Министра, књижевник Владимир Велмар-Јанковић, што, наравно, никада није остварено, нити је било могућности и шансе да се то испослужује. Остало је све на доброј намери. Управа Академије изменила је, најзад, свој став у погледу ангажовања својих слушалаца, тако да смо сви наступали и суделовали без страха од првобитне забране.

Крајем 1942. и почетком 1943. немачке власти објављују Наредбу о обавезном раду у руднику Бор, за сва мушка лица генерације од 1915. до 1924, који нису били обухваћени радом у Националној служби за обнову Србије или запослени на виталним друштвеним дужностима, тако да смо и ми студенти ове Академије били на удару ове наредбе. Почело је опште сналажење да се избегне ова ситуација, па сам и ја с братом, поново, преко проф. Милорада Марчетића, ступио у Интернат Националне службе, који се налазио у кругу Војне болнице. Ја сам чак пристао да прихватим ангажман у курсу за радне старешине, којим је руководио мој бивши старешина из Смедеревске Паланке, мајор Младен Јовичић. Поново сам обукао униформу Националне службе, а на ногама носио дрвњаке, који су били карактеристична мода тих дана. Позиве за Бор избегли су и многи слушаоци Академије, а међу првима Радош Новаковић и Бора Ханауска, снабдевени ауторитативним лекарским уверењима. Углавном, свако се сналазио на свој начин, а ја лично омогућио сам још седморици својих колега да нађу уточиште у кругу Интерната Националне службе.

Настава на Академији текла је редовно свако поподне, док се курс у Интернату обављао у преподневним часовима. Радио сам и у Одељењу за просвету и културу, Н. С. којим је руководио др Ђорђе Пауновић. При том одељењу формиране су секције: драмска, хорска и музичка и њима су руководили проф. Славомир Настасијевић, Фића Филиповић, Димитрије Стефановић и Светозар Пашћан, док су спортску секцију и фудбалски тим водили Раја Ранчић, и Константин Зечевић, касније наш познати савезни и интернационални фудбалски судија. Курс је био временски сабијен на три месеца, с прилично обимним програмом, па су обвезници морали да поред физичког рада проводе добар део дана на часовима из најразличитијих области. Зачудо, никакве наставе с политичким темата није било, већ је основни смер био фундиран на животне и егзистенцијалне проблеме које су нам предавали др Туцаков, др Нешковић – венеролог који је своја предавања илустровао и живим примерима, доводећи с оближње клинике пацијенте с кривком на глави. Како је међу тим паци-

јентима било и изванредно лепих жена, интерес слушалаца био је велики.

Одржавали смо обавезне литерарне вечери и интерне концерте, на којима су наступали Василије Мокрањец, Душан Сковраћ, Властимир Шкарка и многи други музички уметници. Убрзо професор Настасијевић ме унапређује у свога помоћника и ја од курсисте постајем предавач са темама из историје позоришта и драмске књижевности. Све своје обавезе према Музичкој академији обављам редовно, а обитавам и станујем у Интернату, напустивши своју родитељску кућу. Организујем одласке слушалаца курса у позоришта и позивам еминентне драмске уметнике на вечери и концерте у велику салу интернатске трпезарије, која је могла да прими три до четири стотине гледалаца.

Интересантно је напоменути да је међу курсистима и обвезницима била апсолутна, прећутна политичка толеранција па смо између себе брисали сва идеолошка супарништва и помагали се у односу на окупаторске власти. Знао неколико случајева када су Гестаповци долазили да траже и проверавају неке осумњичене обвезнике, организовано и врло брзо омогућили бекства тих омладинаца кроз прозоре спаваоница и просторија према кругу Војне болнице, кроз Општу државну болницу, ка Губеревцу, а одатле на железничке станице Сењак, Чукарицу и Топчидер. Руководилац Националне службе, бивши министар Ђуро Котур, ретко је долазио у Интернат, али је зато његов помоћник проф. Милорад Марчетић, најмање два пута недељно обилазио све, такође, од подрума до тавана и трудио се да нам обезбеди максималне услове за живот и рад. Мајор Јовичић је проводио и дан и ноћ, с нама и бринуо да се курс, забавни живот, спортске активности и интерни уметнички наступи припремају с максималним залагањем, говорећи, да смо ми „со и нада ове поробљене, издане и ојаћене земље“. Хуманиста, а генералштабни официр, по васпитању, зрачио је и једном дозом оптимизма, који је несребично сугерисао и нама.

Никада нећу заборавити сахрану песника Раке Драинца на београдском Новом гробљу, на којој смо, пресвучени у цивил, и ми из Интерната у завидном броју присуствовали, а онда у Интернату исте вечери одржали комеморативно вече, рецитирајући његове стихове и читали његову прозу.

Курс се завршио, слушаоци су распоређени на радна места старешина широм Србије, а ја сам додељен Одељењу за културу и уметност с месечном платом и допунским следовањем, које је било у то време на високој цени. Добио сам дозволу да и даље наставим своје студије на Музичкој академији, али и обавезу да формирам стални Драмски студио Н. С. и да извршим избор даровитих драмских аматера, који су се налазили у београдским радним четима.

Добио сам дозволу да за женске улоге могу ангажовати колегинице с Академије, а за сложеније драмске задатке еминентне уметнике из београдских позоришта.

Уместо дрвњака добио сам квалитетне цокуле са кожним њоном, нову униформу с ознакама чина радног старешина и амблемом Културно-уметничке секције. Обавезу да обилазим уметничке манифестације по унутрашњости извршавао сам редовно и успоставио писмену комуникацију са свим групама на терену.

Интиман живот обиловао је повременим екскурзијама у неке краће авантуре, избегавајући сваку озбиљнију везу из страха да ми се не понови случај Пупезин, који је повремено угрожавао моју сигурност и у овој ситуацији. Догађаји на ширем плану одвијали су се у већ познатом следу, што сам помно пратио и брижљиво усклађивао са својим радом и понашањем.

Јануара месеца 1943. године, престало је с радом Уметничко позориште, непосредно после усељења у нову салу Палате Риунионе, у којој су приказане, мислим, само две премијере: *Три ловаца* као и *Црвене руже* обе у режији Старчића, док су последњу премијеру Судраманове *Часици* одиграли у сали Коларчевог универзитета, у режији Петра Матића. Тако је сала у Палати Риунионе припала Централни за хумор, која је играла *Вишамину* и *Калористи* које је написао новинар Мића Димитријевић, као и његову ревију коју је написао по комаду Чича Илије Станијевића *Дорћолска џосла*. Хит сезоне је био *Минути љосле десет* Миће Димитријевића, који је игран из вечери у вече. На сцени Централне за хумор бриљирала је ударна тројка Т. Ж. Ц. Танић, Живоћић, Цветковић, и уз Жаңку Стокић, Блаженку Каталинић, Ану Паранос, Цоку Перић, Миму Предојевић, Огњанку Хет, Веру Петрић, Веру Радојевић, Бранку Андоновић, Бранка Јовановића, Жарка Митровића, Станка Буханца, Власту Антоновића, свакодневно, пред препуним гледалиштем. Публике је било толико да су се резервације откупљивале по недељу дана унапред. Публика је просто хрлила у то забављачко позориште, па су и препродавци улазница имали пуне руке посла.

У Народном позоришту изведена је премијера Лесингове *Мине од Барнхелма* у режији Јован Поповића с Божидаром Дрнићем, као мајором од Телхајма, и Надеждом Ризнић као Мином од Барнхелма. Јован Николић, Марица Поповић, Марко Маринковић, Миливоје Живановић направили су изузетну галерију карактера, док је Бранко Јовановић у улози Рика де ла Марлинијера, направио прави глумачки подвиг. Априла месеца приказана је комедија *Оде воз* Душана Мишића, а маја два Гетеова текста, *Брајт и сесџира* и *Сџела*, да би 9. јула, премијером *Колете Крампијона* у режији Јована Поповића и с Богом Николићем у насловној улози направили, по мени, највећи театарски резултат те позоришне полусезоне.

Драмски студио Националне службе за обнову Србије изашао је са својом првом премијером Стеријиним комедијом *Лажса и љаралажса* у мојој преради и режији, у којој су се појавили, поред нас сталних чланова Студија и Дубравка Перић као Јелица, и Петар Стојановић као Мита. Београдска штампа и критика, пропратили су и врло добро оценили ово извођење.

Са проф. Славомиром Настасијевићем направио сам оквирни репертоар Студија и одредио ритам премијера као и главне носиоце и реализаторе посла. Знао да смо у први мах се определили за Момчила Настасијевића (*Недозвани*, *Госџодар Младенова кћи*, *Код вечише славине*), Николу Трајковића (*Девојка бржа од коња*, *Тоса*), Владимира Велмара-Јанковића (*Грађанска комедија*, *Дневна вест*) као и за комедију *Несџирџиви наследници* самог професора Настасијевића, која је још била у рукопису, а за будућег редитеља смо одредили, Александра Стојковића, бившег члана Уметничког позоришта.

Први контакти с неким ауторима су одржани као и спорузуми за драматуршке интервенције, које смо сматрали неопходним, с обзиром на своје скромне, али солидне, финансијске могућности, у односу на костимску и сценографску опрему.

А како смо у Одељењу за просвету и културу имали и секцију за музичку уметност, то су нам Драгољуб Јовашевић, Василије Мокрањац и Душан Сковран били непосредни сарадници. Они су били ангажовани за цео музички програм, почев од компоновања, формирања оркестра и хора, спроводећи своју ауторску линију потпуно аутономно и с неспутаном уметничком слободом. Радили смо тимски и полагали рачуне један другоме, с пуно уважавања и разумевања. Често сам, касније, у животу и послу, призивао те дане у формирању Студија, када смо сви заједно, а свако особено, свој део посла радили здушно без имало сујете. Чак смо се међусобно у сусретима, после 20 и 30 година сећали те сарадње и призивали ту своју људску и уметничку професионалност и чедност.

Повремено сам се враћао спортским активностима, па сам одласке на јахање почео да упражњавам током целог тог врелог лета, док сам за и тенис имао више времена, благодарећи познанству и везама са чуварима терена на Калемегдану, који су били под управом немачких институција и за нас донекле неприступачни. Упркос томе, моје тениске способности и познавање игре омогућиле су ми да у раним јутарњим часовима одиграм по који сет и да поједине окупаторске величине добро испрашим на тврдим теренима Калемегдана. За бокс сам изгубио интересовање, али сам инфирцао још пре рата моје кумове, Душана, Бору и Бранка Сертиће, па су неки од њих наставили да се баве тим спортом и касније постигли шампионске резултате и као такмичари, и као стручњаци и функционери.

У Драмском студију, поред мога брата Миодрага, који је био и редован студент Позоришног одсека, налазио се и наш колега Милан Вранић, такође млад и перспективан спортиста и глумац. Уз њих двојицу, ансамбл су сачињавали: Миомир Терзић, Ђура Борошић, Радосав Павловић-Цуле, Бошко Савковић, Петар Панић, Петар Стојановић-Словенски, Петар Петровић и Радослав Зорановић, гости по позиву: Мирјана Кокић, Љубица Јанићијевић, Дубравка Перић, Косара Марковић, Царка Јовановић, Блаженка Каталинић, Мира Цекић, Лепа Петровић као и Ирена-Ира Јовановић, Љубица Секулић и други хонорарни сарадници. Рад смо брижљиво планирали, да би омогућили несметан распоред проба и ускладили га с обавезама на Академији и заузетости људи у свом матичном позоришту.

Прва премијера те јесени била је *Девојка бржа од коња*, за коју смо извршили темељне припреме, поделу улога, позајмицу костима из фондуса Народног позоришта, које смо, уз дозволу адаптирали и преправљали. Премијера је била одржана 20. новембра 1943, најављена и пропагирана тако да смо је одиграли пред препуном салом Коларчевог универзитета. Публика, аутор и критика изузетно су прихватили премијеру, а групе познатих београдских књижевника из репризе у репризу походили су нас у гардеробама, износећи своје похвале и евентуалне замерке, са свим респектом, третирајући нашу представу као прави уметнички резултат, лишен сваког аматерског нагнута. Неки од њих,

пријатељи Николе Трајковића, гледали су по неколико пута представу и корисним саветима и сугестијама допринели њеном професионалном расту. Милан Димовић, Тоша Манојловић, Драгомир Илић-Јежо, Сима Пандуровић предњачили су у томе.

Публика је у другим редовима опседала благајну Коларчевог универзитета, тако да смо и ми из Студија морали да обављамо резервације за наше пријатеље и старије колеге. Блаженка Каталанић у два маха резервисала је по четири карте, док су Владета Драгутиновић, Сима Јанићијевић и неки чланови бившег Уметничког позоришта упали на задњи улаз, уз благослов познатог портира, чика Десимира. Ја сам, за своје колеге с Академије, отварао бински пролаз из ћорсокака од Ускочке улице и преко позорнице пропуштао их у гледалиште. Преко ноћи постали смо код београдске публике цењени и признати. Добио сам и понуду од гђе Каталанић да играм Армана Дивала у *Дами са камелијама*, у приватном аранжману.*

Друга премијера Студија била је комедија Славомира Настасјевића *Несирљиви наследници*, у режији Александра Стојковића, у којој су поред чланова Студија наступили и неки чланови Народног позоришта. У тој представи дозволио сам себи луксуз да одиграм једну комичну карактерну епизоду, Савин друг из Ниша, и био запажен и код публике и код критике.** чак су и у најавама представа организатори подвлачили ту чињеницу, напомињући да сам до тог часа говорио као „изразито драмски херој“.

У међувремену догодио се инцидент, у коме умало нисам изгубио главу. Вршећи свој паралелни и већ уходани илегални посао, запао сам у непредвидиву гужву код споменика Франше Депереа, кад се аутомобил с неким немачким официрима преврнуо, услед пуцања предње гуме, и почео да гори. Немачка

* Штампа о извођењу Трајковићевог дела:

А-м: Премијера *Девојке брже од коња* на Коларчевом универзитету, *Ново време*, 19. XI 1943;

А-м: Једна успела премијера, *Ново време*, 24. XI 1943;

А-м: Реприза *Девојке брже од коња*, *Ново време*, 23. XI 1943;

А-м: Позоришни успех омладинаца-аматера, *Обнова*, 28. XI 1943;

Др. В. Н. Диммић: Премијера *Девојке брже од коња* од Николе Трајковића, *Ново време*, 27. XI 1943;

М. М. М.: Националци изводе *Девојку бржу од коња* од Н. Трајковића, *Српски народ*, бр. 47, 27. XI 1943;

А-м: Бранка Андоновић као Слепа девојка у комаду *Девојка бржа од коња*, *Ново време*, 9. XII 1943;

А-м: Друга реприза *Девојке брже од коња*, *Обнова*, 9. XII 1943;

А-м: Друга реприза Трајковићеве драмске приче, – Представи је присуствовао и управник школе радне службе Рајха, Хосфман, *Ново време*, 11. XII 1943;

**Штампа о извођењу *Несирљивих наследника*:

А-м: Премијера *Несирљивих наследника* од комедиографа Славомира Настасјевића, *Српски народ*, 15. III 1944;

А-м: Данас премијера *Несирљивих наследника*, *Ново време*, 16. III 1944;

В. М. А(лексјевић): *Несирљиви наследници* Славомира Настасјевића, *Српски народ*, бр. 13, 25. III 1944;

Др В. Н. Диммић: *Несирљиви наследници*, *Ново време*, 31. III 1944.

стража и Фелдјандармерија, блокирали су све прилазе раскрсници и почели да врше рацију цивила и пролазника с улице. Иако сам био у обвезничкој униформи, са свим ознакама, због материјала које сам носио у џеповима и које је требало да предам у једну вилу преко пута игралишта „СК 1913“, покушао сам да избегнем легитимисање и блокаду и дрско не обазирати се на њихове узвике и команде, окренуо сам се и упутио се десним тротоаром, поред Карађорђевог парка у смеру Славије. Први појас оружаног кордона, благодарећи униформи, срећно сам прошао, али у скретању ка Карађорђевој парку, у намери да избијем у Небојшину улицу неко је повикао за мном „Halt“, убрзао сам корак не хајући на упозорење и потрчао преко травњака према Скерлићевој улици. Иза мене сам чуо бат чизама и неколико хитаца и свој трк убрзао до спринта. Око мене, почели су случајни пролазници да се бацају на земљу, док сам ја, као жива мета грабио даље. У једном шипрагу, у Небојшиној улици ослободио сам се свог револвера и наставио даљи бег, који моји гониоци на срећу нису могли да прате. Међутим, војничка одговорност прогонитеља, била је упорна. Материјале нисам могао да одбацам па сам, пресекавши Зорину улицу, сјурио се према Славији и преко Светосавске улице домогао се, поред биоскопа *Славије*, Београдске улице и у секунди сетио сам се госпође Каталанић, која је становала у првој четворспратној згради броја 4 на IV спрату. Пред само неколико дана позвала ме је говорећи да је свако поподне код куће и да могу, кад хоћу, да дођем код ње на договор.

Грабећи по три степенице, у скоковима, нашао сам се на IV спрату пред њеним вратима, где је, поред месингане плочице, био залепљен *Bekantmachung*, да је у том стану једна соба реквирирана за припадника Писмачке војне силе. Позвонио сам лагано, док се из приземља чуо бат чизама на улазу у ходник и узвици на немачком. У прави час, госпођа Каталанић ми је отворила врата, изненађена мојом појавом. Отворила је уста и проговорила „Откуда?“ Ја сам јој руком зауставио реч, угурао је у ходник и шапатом изговорио:

„Јуре ме Немци, сакријте ме“.

Она ме је ужаснуто погледала и у секунди реаговала:

„Брзо у моју спаваћу собу“. Отворила је јорган с великог француског лежаја и наредила: „Лезите и не мичите се“. У полушапату додала је да је једва чула моје звоњење и сва је срећа да је стајала поред пећи за етажно грејање, с намером да је напуни коксом. На моје питање, да ли је ту Немац одговорила је: „Он је у својој соби, са пријатељицом спава“. Са ходника допирани су ударци поткованих чизама, стрка и звоњање по становима III спрата.

„Ако зазвоне код мене, ја ћу пробудити господина Брајера и његову пријатељицу“.

Тако се и десило. Кад је патрола доспела до њених врата, господин Брајер иако бунован изашао је и врло ауторитативно отклонио сумњу да је ико, сем њега и укућана, у стану. Под јорганом, знојав и задихан од јурњаве, узбуђен догађајима који су се сулудо смењивали осетио сам топлину у пределу леђног појаса и дохвативши то место руком, видео сам да крварим. Господин Брајер отишао је у собу код пријатељице и наставио свој

поподневни одмор, а госпођа Каталинић је полако с мене свлачила моју доламицу, горњи и доњи део униформе, цокуле и све то трпала у фијоку лежаја, покушавајући с великим белим фротиром да ми заустави крварење. Имао сам среће да је револверски метак, у оној јурњави, прошаваши кроз кожни опасач доламице и кроз кајиш на панталонама, за само, на два сантиметра од кичме, задржао се у месу лумбалног дела. Каква срећа и каква Божија милост!

Провео сам више од сата у тој ситуацији, а када је Брајер с пријатељицом изишао из стана, прешао сам у купатило да се оперем, а затим да телефонски затражим лекарску помоћ, која је у таквим ситуацијама, читавој Организацији стајала на располагању. Кроз један сат сатио је доктор Данило Шимић, и без напора извадио револверски метак из мојих леђа, калибра 6,35. Тај метак гђа Каталинић је узела као талисман и до краја живота чувала међу својим интимним стварима.

Доктор ме је превио, дао ињекцију и наложио да се одмарам и да га извештавам свака три сата о температури коју сам морао да контролишем. Сва срећа, да те вечери нисам имао представу, па се цео инцидент могао прикрити и заташкати. Преноћио сам на каучу ту ноћ у стану госпође Каталинић.

Сутрадан, пресучен у цивилно одело, које је било у мом орману у Интернату и које ми је на мој телефонски налог донео обезбик Виктор Климпл код госпође Каталинић, прошао сам целу стазу јучерашње трке шетајући с њом и у жбуњу парка угледао свој револвер, заривен у подножје једног зимзеленог растиња, маскиран блатом и смрзнутим остацима неоптопљеног снега. Нисам покушао да га подигнем из каљуге, јер сам инстинктивно осећао да неко проматра то место и да је у питању смишљена клопка. На два корака сагнуо сам се и тобоже учврстио пертлу на ципели, гледајући испод ока низ Небојшину улици. Госпођа Каталинић се окренула и упитала ме, зашто сам застао. Одговорио сам да је у питању пертла и спазио два полууниформисана цивила како нас осматрају из оближње капије. Прихвативши под руку госпођу Каталинић, прешао сам улицу и гласно повео разговор о тобожној проби, намерно пролазећи поред ове двојице. Госпођа Каталинић почела је да ми одговара на моје инсцениране фразе и бриљантно одглумила свој приватно-глумачки задатак. Једини коментар, после тридесет корака, с њене стране, био је: „Опасно је са вама се дружити“.

У наставку те шетње, материјале које сам јуче поподне пропустио да уручим, предао сам тог преподнева. С Аутокоманде вратили смо се на Славију вождовачким трамвајем, а у његовом стану опрали и ставили да се суши моја искрвављена униформа, поред врелог радијатора девојачке собе, која је, за ту прилику, била закључана.

У Студију смо почели још почетком децембра пробе *Грађанске комедије* Владимира Велмар-Јанковића, у режији Бранка Јовановића, који је играо и једну од главних улога. Миљивоје Живановић играо је Наска Николића, новчара и индустријалца, док су женске улоге играле Ирена-Ира Јовановић и Мирјана Коцић. Ја сам играо новинара Матијевића. Пробе су текле партиципално, зависно од заузетости глумца, и углавном добро напредовале. Сценографију је припремао Сава Рајковић с извршним

осећајем за атмосферу салона београдског високог друштва. Чланови Студија играли су епизодне улоге и били одушевљени приликом да од глумачких асова уче и краду занат.

Истовремено, појављује се прва незгода у одвијању нормалних репертоарских наступа с обзиром да се Љубица Јанићијевић удала и да је била принуђена да напусти, за одређено време, Београд. Улогу Лепотице с истока и Слепе девојке у *Девојци брзој од коња* спремила је, у рекордно кратком року, Бранка Андоновић и потпуно се уклопила у ансамбл, играјући убудуће као алтернатица. Чак је и штампа пропратила тај наступ. Наш хор, под руководством Драгољуба Јовашевића и Будимира Стефановића, преузео је обавезу и сваке недеље и празника суделовао на Литургијама у Саборној цркви. Постројени у двојне редове они су марширали Делиградском улицом, преко Славије центром града и Кнез Михајловом до Саборне цркве и певали наше националне корачнице које су им, за ту прилику, Јовашевић и Стефановић приредили. Цео Београд је знао да их, на појединим пунктовима у граду, поздравља скидањем шешира и махањем марамица безгласно са сузама у очима. А били су све то здрави, млади, високи и кршни момци који су суделовали и као статисти у нашим приредбама и представама. То је, у ствари, поред драмске и музичке секције, била елитна група у Интернату, где су били касарнирани. Имали смо и сликарску секцију, па су неки и из тих редова касније постали афирмисана имена.

Професор Марчетић је с поносом говорио, да осим „што смо успели да сачувамо омладину дилем Србије и помогли својим радовима на пољу, друмовима и на рекама, подигли смо и ниво интелектуалног и уметничког васпитања до те мере, да међу српском омладином нема ни једног неписменог, ни једног необавештеног у ова тешка времена и да сви, с надом, чекамо су-трашњицу која ће нам донети срећу и спас“. Интернат је посебно уважавао, а на поједине пробе у свим секцијама, био је упорни посетилац.

Његов секретар Никола Антић, имао је на свом радном столу распоред свих секција, план проба и наступа. Тако смо имали прилику да се на једној репризи *Девојке брзоје од коња* појави др Хофман високи немачки руководиоца Радне службе и погледа нашу представу. Изненађен нивоом и визуелним дометом изразио је, преко београдске штампе, своје дивљење за оно што је овде видео, а преко професора Марчетића, изразио жељу да поразговара с прагонистима овог подухвата. Наравно, тај је разговор убрзо уследио, али на нашем терену, у једној од ложа ресторана *Руској цара*, где смо нас тројица, Миомир Терзић, Тура Борошић и ја, разговарали с поменути господином, који је за ту прилику био обучен у цивил, доста дуго и врло садржајно. Он се не само бавио изношењем својих запањујућих и неочекиваних утисака већ нас је анимирао да и даље наставимо са својим уметничким сазревањем и борбом за врхунски резултат у нашем послу. Ни једном ређу, ни једном асоцијацијом није у разговор укључио неку политичку или провокативну тему, што смо ми, засигурно, очекивали, већ је на један супериоран и зналачки начин говорио о уметничком васпитању, које стоји пред нама. На крају нам се захвалио на прихватању сусрета и пожелео нам пуно личне среће.

Професор Марчетић нам је после пар дана, захвалио за тај разговор, с коментаром: „Ви нисте свесни, какав сте морални чин и какву сте моралну битку добили“.

За католичко Бадње вече добио сам од госпође Каталиних позив за вечеру и био представљен њеном станару Милању Брајеру, његовој пријатељици Види Самарцић и др Ериху Хецлу, редитељу Народнoг позоришта, за кога се говорило да живи у полуилегали и да се издржава давањем приватних часова због тога што је по мајци био полујеврејин. Тај чудно компоновани квартет те вечери, састављен од београдског Фолкслојчера, који је уз то био и шеф Општинског реквизиционанта, лепе младе жене, ћерке бањалучког проте и једног полујеврејина, а великог сценског уметника, и ех примадоне Народнoг позоришта пред сам рат, ме је збунио и чинило ми се да присуствујем нестварном и немогућем догађају. Још, док су се на трпези сервирали специјалитети европске кухиње, уз изврсно препечен пребраца и српску гибаницу, што су суделовачи ове вечере, заливали „Смедеревком“ наливеном сифонима сода-воде, а уз то сви брбљиво и раздрагано контактирали између себе, био сам у потпуно изгубљеном стању изазван невероватним стицајем виђених околности. Брајер је јео пребраца и рушио шприцере, Вида причала вицеове, др Хецл брижљиво сређивао грчког шарана и умакао комаде лепиње у сок на дну земљаног ћувеча, цокћући језиком и коментаришући сваки залогај. Ја сам суздржано јео и мало стидљиво, као из прикрајка, посматрао уживања својих новонасталих познаника, резервисан и помало опрезан и крут. У неко доба, господин Брајер упитао ме је за здравље мога оца, објашњавајући своје интересовање случајем да је мој отац, пре рата код њега, у његовој књижари, куповао свеске, уџбенике и остали школски прибор, на кредит за своје синове, који су учили гимназију и он сад претпоставља да сам ја један од њих.

– „Старији или млађи?“; упитао је.

– „Старији“, – одговорио сам му.

– „Значи онај који јури по тркалишту, који се боксује и који зна да игра тенис.“

Вечера је била богата и потрајала до дуго у ноћ. Пред зору, доктора Хецла и мене, шофер госп. Брајера, развезао је кућама. Ауто је имао градску регистрацију без иједне војне ознаке. У аутомобилу др Хецл ми је предложио да сутра, тј. данас, дођемо у 4 сата поподне, на честитање госпођи Каталиних, и на тај начин изразимо захвалност за прекрасну вечеру. Тако је и било.

Од тога дана почиње моје дружење, учење и разговори с др Хецлом, које се није прекидало све до његове смрти, под бомбама Савезника 15. маја 1944, у Хаџи Милентијевој улици, у близини цркве Девнице Марије.

Цркву су одржавали француски Исусовци, на челу с патер Кризостомом. Он је, још док смо били деца, залазио у нашу кућу и од основне школе па до мале матуре позивао нас на биоскопске представе и пригодне приредбе при Жупском уреду.

На Академији се настава одвијала, упркос хладним пећима, па смо на часовима седели у зимским капутима и с рукавицама на рукама. Ректор Коњовић исто тако обучен, с каљачама на ногама, седео је за катедром, положених дланова на загрејану циглу, коју му је факултас, сваких пола сата, мењао увијену у новине. Уњкавим гласом предавао је основе глуме и комента-

писао поједине ставове без иједног повишеног тона, равномерно и монотонно. Ми смо га, међутим, пажљиво слушали хватали белешке и после његовог часа отимали се о скрипта превода *Сисџема* Станиславског, који је Радош Новаковић, с неким у илегали преводио и у копијама дистрибуирао без икакве финансијске накнаде, нама, који смо за то били заинтересовани. Часови код осталих професора били су занимљивији, поготову, када је луцидност наставника изазивала код нас одговарајућу реакцију, као што је био случај Сретена Марића или академизам Винка Витезице или пак разбарушеност Александра Илића, који је говорио и у својој *Историји свејтској позоришта* записао:

„У почетку би бог и његов слуга глумац“.

Сви смо се међусобно поштовали и ценили, без обзира на године и статус, јер је међу нама осим прикривених симпатија било и бракава: Радош Новаковић – Нада Касапић, Мира Митровић – Соја Јовановић.

Почетком 1944. године Никола Трајковић написао је драму *Робинзон Крузо*, по роману Дефоа и мени поверио главну улогу. Представа се играла у аранжману Централне за хумор, у преполневним часовима, намењена школској омладини и деци. Уз дозволу проф. Марчетића, прихватио сам улогу, а поред мене, наступили су Блаженка Каталиних, као мајка, Петар Панић као гусар Ив и Милош Јовановић као Петко. У представи су гостовали још неки чланови Студија, а међу децом – глумцима, дебитовала је и данашња звезда Ружица Сокић.

За то суделовање добио сам замашан хонорар, достојан афирмисаног уметника. Критика је опет лепо и похвално писала, па су Радош и Бора сасвим оправдано приметили да ће ме те хвале довести до ситуације да од самозадовољства извршим уметничко самоубиство. „Ти више послс овога нећеш моћи достићи никакав напредак и врхунац“.

Када данас о томе размишљам, сматрам да је то био прави моменат, за рад с др Хецлом и готово пресудан час за мој даљи уметнички развој. Направили смо аранжман, да два-три пута недељно радимо индивидуално, кад немам часове на Академији и вечерње представе. Састајали смо се код гђа Каталиних и по три сата трајали су ти „часови – разговори“ из позоришне режије, глуме, историје светског позоришта, коју ми је тумачио према књизи др Јозефа Грегора (1888–1960) *Weltgeschichte des Theatres, München, 1933*. Тако је у окупираном Београду трајало моје позоришно школовање и образовање на два колосека.

Хецлов метод био је темељан и академски доведен до савршенства. Почели смо рад од изучавања нордијске драматургије, будући да је у разговору проверио моје познавање античког, средњовековног, ренесансног, шекспировског и молијеровског периода. Ибзен и Стриндберг су анализирани темељно, као представници модерног европског позоришта, који су, уз западноевропску и руску драматуршку школу, представљали окосницу модерног светског позоришта.

Основи тог мог позоришног образовања били су постулати Макса Рајнхарта, које је он, као стваралац, темељно познавао и безрезервно следио. Обично сам му тражио да ми образложи неке његове режисерске потезе из Шекспировог *Кориолана* или Балзаковог *Гойсека* који су, на мене гимназијалца, још нездоре-

лог театарског гледаоца, оставили упечатљив утисак, а он би ми објашњавао разлоге свог интерпретационог става с аналитичким разлозима. Ја сам веома веровао др Хецу као редитељу и имао сам могућност да из њега извучем све оне пресудне сокове за своје позоришно образовање, и тиме ударио основе мом поимању театра.

Неке замерке доцније да је моја театарска природа добро наслонена на рајнхардовску школу, а поготову у доба социјалистичког реализма, после 1945. ишле су ми на нерве, па сам долазио и до бучних расправа с корифејима социјалистичког реализма, пред којима је добар део наших театарских посленика метанисао и пузио. Али, оставимо то за доцније и вратимо се др Хецу, као педагогу.

Затражио је да погледа неке од мојих представа у којима сам наступао као глумац или редитељ, и онда у исцрпној анализи, све рашчланио и указивао на недостатке, скретао ми је пажњу, којим смеровима треба да се крећем и први уочио да врло много полажем на визуелност сцене и објаснио да је то и одлика и мана. Тражио је да помирим та два поимања и исказивања у оквиру сваког сценског посла. Скретао ми је пажњу на жанр, који захтева више визуелног ангажовања, а упозоровао на онај, који тражи систематско и аналитичко понирање.

И ту, на тим раскршћима, имао сам сталне обрачунае на свом послу, са самим собом, поготово касније, када сам се отиснуо у континуиран стваралачки рад. Међутим, та борба никад није могла да престане, никада није била дефинитивна, и никада није имала свој исход. Она једино може и мора да траје. Према томе, то су норме које су у уметности непомирљиве и преко којих ниједан прави стваралац не би смео ни не би требало да да дефинитиван одговор.

Откривао ми је занатске тајне. Такозване редитељске захвате чисто техничке природе ми је објашњавао до у танчине. Говорио ми је и указивао на неке иновације код Пискатора, Бертолта Брехта, о коме се тада код нас није ништа знало, али је говорио и о умећу Станиславског, о умећу Мајнингеноваца, који су инспирисали Станиславског, да постане оно што је био.

Као вежбе издвајао је виђене примере из мојих представа, и давао задатак да те исте сцене урадим на другачији начин. Десило се да у представи *Девојка брже од коња*, која се већ увелико играла, преаранжирам целу сцену „На двору“. Онда је то погледао и оценио да су измене биле ваљане и да читава представа добија нови уметнички валер. Наводио је, уз анализу, и аргументе за то. Тако смо, поред историје, упута из режије и глуме, радили на све те три линије театарског образовања. Као велики мајстор позоришног заната, тражио је од мене, проверавајући ми слух, да неке текстове из Ибзеновог *Пер Гинт*а и *Авети* интерпретирам на неколико начина, трагајући за правим тоналитетом фразе, која би у основи решавала целу сцену.

„ – Ову реч треба изговорити готово у несувислом фалсету, виолентно и изнебуха, ако хитро кажеш, добићеш потребан ефекат“.

Ја бих поновио пример који ми је дао, а он би на то: „Имаш добро уво“ и одмах прелазио даље.

Тако, без много речи, крајње професионално, ишли смо у савлађивање појединих елемената режије и глуме, у најбољим традицијама међуратног немачког позоришта. Заиста др Хецл је био велики мајстор позоришне тајне. Како је он само изрежирао Нојмановог *Пайриошу*, с Николом Поповићем, Матом Миловшевићем и Миливојем Живановићем 1937. године то су биле незаборавне сцене које су мене, тада прпошног јуношу, обориле с ногу.

Да би сликовито објаснио свој редитељски поступак, Хецл је понудио да с гђом Каталинић, Јелком Вујић, Петром Панићем и са мном режира Стриндберговог *Пеликана*, односно *Ломачу*, делом којим је аутор отворио 1907. године своје Ингимно позориште у Стокхолму. Квалитети ове породичне драме садржани су у експлозивној унутарњој тензији и затворености свакодневног породичног огњишта и рушењем мита недодирљивог материнства с разувеним дијалогом и репликама без дотицаја, у којој сваки лик има своју линију, свој став и своју истину, да би на крају, сви заједно отишли у неповрат, у пожар и у добровољну смрт. Скоро трилерске фактуре, овај комад пружио нам је могућност за богате глумачке егзобиције и бравуре, па је рад на њему био, не само занимљив, него и занатски изазован. Пробе смо одржавали после наших разговора и понекад трајале до дубоко у ноћ, тако да су и Пера Панић и Јелка Вујић остајали на преноћишту код наше домаћице и ментора целог подухвата.

После четрдесет и пет одржаних проба, пријавили смо се комесару Коларчевог универзитета, као независна група, да нам одобри термин за извођење ове представе што је он условио обавезном контролном пробом, коју смо ми прихватили без икакве сумње и зазора. Др Хецл се није, из разумљивих разлога, појављивао као редитељ, па смо и ми прибегли познатом трику Уметничког позоришта „колективна режија“. Комесар Богдановић с још неколико чланова Савета, погледао је нашу пробу у маркираном декору, под радним светлом, и обећао одговор кроз извесно време, док сагледа слободне термине своје позорнице, објашњавајући да му је распоред претрпан и да ће покушати да нам нађе слободан термин.

Један од чланова Савета, мој професор др Винко Витезица, рекао ми је после пар дана на Академији да постоје извесне резерве према Аугусту Стриндбергу и његовом натурализму, али да су сви чланови Савета изненађени бравурозним глумачким мајсторијама нашег квингета (епизодну улогу служавке играла је гђа Ана Врбанић) па се нада да ће то превагнути у одлучивању. Тога марта, међутим, није било слободног термина, па смо пребачени за април.

Упоредо са Стриндбергом, у Студију моју пажњу изазвао је конкурс *Српског народа* за домаћу драму и прва награда драми у стиховима *Марија Палеолој* (*Душаново јујиро*) написана под великим утицајем Милутина Бојића, како по теми тако и по третману. Професор Настасијевић се потрудио да успостави контакт с редакцијом *Српског народа* и приволео, преко њих, аутора Слободана Исаковића да пристане на аранжман са нама. Олакшавајућа околност да добијемо примат за ово извођење, била је чињеница да је Народно позориште, већ ставила на свој репертоар Бојићеву *Урошеву женидбу*, за коју су имали прворазредну поделу,

a коју је требало да режира управник Јован Поповић. Планирали смо премијеру за 16. април, на први дан Ускрса.

Рад на *Грађанској комедији* био је једно време заустављен због болести гђе Ире Јовановић (запаљење плућа) и конзервиран, па смо се свим силама бацили на Исаковићеву драму. Сценограф Миомир Денић, урадио је скице, а гђа Милица Бабић-Јовановић костиме, користећи фондус Народног позоришта док је креирала нове костиме за протагонисте. Даница Живановић је припремила балет, а наш хор преузео је на себе, поред својих певачких нумера и врло ефектно сценско статирање. Тој представи у Интернату смо многе делатности подредили, па смо фиксирани термин исписивали по Интернатским просторијама: трпезарији, читаоници и спаваоницама. Чак су и чланови спортске секције тражили да суделују и да и они, у оквиру својих могућности, употпуне припремани спектакл. Међу њима предњачио је и био нарочито упоран Рајко Митић.

Али, уместо Ускршњег славља и премијере *Душановој јујира*, наши велики Савезници су нас бомбардовали свирепо и крвнички, уништавајући цивилне делове града, како блокове с грађанима тако болнице и породилиште у Крунској улици и цео комплекс око Бајлонове пијаци и то тачно око 11 часова када се цео православни Београд припремао за Ускршњи ручак. Прашина и дим од експлозија, замаглили су сунчано плаветнило, а јауци и позиви за помоћ одјекивали су испод рушевина. Обвезници Националне службе бацили су се на отрпавање рушевина, служећи се крамповима и голим рукама да од пожара и смрти спасавају рањене, док су мртве, као поломљена стабла, ређали дуж ивице тротоара и травњака. Лелек и плач, уместо радости и песме за овај леп Божији дан. Чланови Студија два дана су без одмора радили на рушевинама и указивању прве помоћи. Немачке власти, поучене властитим искуством, помагале су окупираним српском народу, поштено и с пуно озбиљности интервенисали код најтежих ситуација, као што је била она код породилишта, када је један немачки официр скинуо чизме и копоран и попео се уз порушену фасаду да из кревета, који су скоро висили у ваздуху, спасава породице с тек рођеном децом у наручју. Ни један војни циљ, тога 16. априла није био погођен. Београд је почео да се иселава преко Великог и Малог Мокрог Луга, ка ледини званој Мајдан и да проводи избегличко-чергашки живот по ободима града.

Бомбардовања су учестала, а становништво се прилагођавало његовом ритму. Установе задужене за виталне функције града, организовале су се брзо и упркос изненадном терору, живот је опет почео да пулсира. Радио Лондон је причао своју причу, у коју Београђани нису много веровали, док је Москва водила и даље своју политику и припремала нас за долазак некаквог новог света, чију су меру и значај само они могли да одгонетну.

Сирене су редовно почињале да завијају од 9 часова пре подне, а објављивале престанак опасности иза поднева да би се често јављале и у току већ спарних пролетњих и долазећих летњих ноћи. Интернат и Управа Националне службе преместили су се ван града а у просторијама Интерната остало је само нас десетак, чувајући зграду и инвентар.

Од наше премијере није остало ништа. Она је заувек отказана. Чланови Студија почели су да се разилазе, а Центар службе који је био пресељен у Пиносаву, слабо је контактирао са нама у граду. Рад на Академији био је прекинут, мада не и званично обустављен. Народно позориште се пресељава на летњу сцену у Брегалничку улицу. Ансамбли се осипају и свако, забринут за своју безбедност и безбедност своје породице, напушта Београд који преко дана, под врелим пролетњим сунцем, пун прашине, с ретким пролазницима почиње да личи на напуштен град.

Међутим, снабдевање грађана, који нису били у стању да иду у избеглиштво, било је редовно, а у вечерњим сатима град је поново почињао да живи. С приметним опрезом.

Моји родитељи нису никуда бегали, а будући да је мој отац радио као виши чиновник Министарства пошта, био је обавезан да свакодневно одлази на своју дужност, док је мајка чувала стан и брижљиво поштвала сваки апел с радија за силазак у склопиште нашег великог и безбедног подрума.

Брат Миодрог, у прво време, обитавао је у Интернату да би се касније вратио кући да преко дана чува мајку и да јој буде при руци за набавке и куповину.

Ја сам прешао да станујем код гђе Каталинић, на њен позив, дао оставку на службовање у Националној служби, правдајући тај поступак да ми нова локација те установе није одговарала, као редовном студенту Академије и глумцу који је у насталим околностима принуђен да нађе нове услове за рад.

Удружење новинара Србије, на челу са Станиславом Краковим, Раденком Томићем и Драганом Алексићем, престанком рада Централе за хумор, дошло је на идеју да од глумаца који нису отишли у избеглиштво, организује неке драмске представе на Коларчевом универзитету, а да у наступајуће летње дане настави рад на летњој позорници на Калемегдану. Они, знајући да је премијера *Душановој јујира* онемогућена бомбардовањем, долазе на идеју да декор и костиме откупе од Н. С. и да у свом аранжману прикажу ту премијеру 28. јуна, на Видовдан, те 1944. године.*

Пошто је ансамбл био разбијен, предложили су ми да уместо одсутних глумаца ангажујем слободне професионалце и да поново обновим преставу што сам и урадио изненађујуће брзо са пуно пркоса и амбиције.

* Штампана из извођењу *Душановој јујира*:

А-м: Обнова историјске драме. *Душаново јујиро* од Слободана Исаковића играју националци, *Српски народ*, бр. 16-17, Ускрс 1944, стр. 18;

А-м: Трупа НС игра комад о борби цара Душана, *Ново време*, 14. IV 1944;

А-м: Прва премијера после бомбардовања, *Ново време*, 23. VI 1944;

А-м: Свечана премијера *Душановој јујира*, *Српски народ*, 26. VI 1944;

А-м: Генерал Недић на премијери драме *Душаново јујиро*, *Ново време*, 29-30. VI 1944;

М. (Милош Милошевић): Премијера *Душановој јујира* од Слободана Исаковића, *Српски народ*, бр. 29. 8. VII 1944.

Колико је та премијера баш на Видов-дан 1944, у окупираном и поробљеном Београду имала и некакав национални и политички набој, показује и та чињеница да јој је присуствовао и Милан Недић, председник српске владе. Нико од нас, као ни од организатора и финансијера ове премијере, није био обавештен нити је ико претпостављао да ће се тако нешто догодити. Гледалиште се проламало од аплауза, а поједине сцене су биле поздрављане и прекидане дугим одобравањем иако по мом мишљењу, ова премијера није ни педесет посто, како организационо тако и уметнички, била по резултатима с оном коју смо припремили за 16. април.

Масовке су биле добрим делом сведене на мањи број учесника, а професионални глумци, који су заменили младе чланове Студија, били су у неку руку, суздржанији и без оне младалачке ватре која је красила прву поделу. Истина, сцене између Душана и Марије Палеолог и између Душана и Палмана и Душана и Дечанског, Деспота Јована Оливера као окосница драме, нису изгубиле своју сценску убојитост и у доброј мери покривале су недостатке и недомашност нове поделе.

Међутим, цела ствар се поправила одласком на Летњу позорницу на Калемегдану када смо, благодарећи простору, употпунили масовке већим бројем статиста, обогатили целокупно извођење. Чињеница да смо на Калемегдану имали на овој представи и до две-три хиљаде гледалаца, који су здушно саучествовали с извођачима и некако заверенички, обредно, следили збивања на сцени, добијао се утисак да је *Дуцаново јујиро* била, не само представа, него и политички догађај високог националног набоја. Опоменути смо на могућност скандала и доушничких понашања, злонамерних и стално присутних провокатора, дозвољавали смо себи не само опрез него и пажљиво прецизну контролу према оригиналном тексту, избегавајући сваку глумачку импровизацију, која би могла да доведе до ризика, да се минира сигурност извођења. На несрећу, током јула, на једној представи, у завршној сцени, понесен реаковањем публике, ја сам уместо текста:

„Свирајте трубе! Нека ваши звуци објаве зору нашег српског јутра, дани што иду биће само наши. Визант је јуче, ја сам зрочно сутра“, изговорио: „*Тиран* је јуче. Ја сам зрочно сутра“ и левом руком показао на кулу Географског института, на којој се вијорила немачка ратна застава.

После огромног аплауза и поклона публици, која је на нас бацала цвеће, у гардеробу, у којој сам се демасковао, с Бранком Јовановићем, који је играо Мусу, и мојим братом Миодрагом, који је играо Деспота Оливера, ушла су два цивилна лица и замолила ме да им се придружим, да би ме одвели на информативни разговор, тражећи да им се преда и један примерак оригиналног текста. Мени је одмах пукло пред очима да то привођење значи хапшење, и ја сам, с осмехом, врло хладан и прибран, одговорио им да ћу бити спреман за пет минута, само да ми дозволе да са себе скинем шминку и костим. Они су ми то одобрили и један од њих је изишао из просторије док је други замолио да седне, листајући суфлерски текст као сваки приљезни стражар. Бранко Јовановић се тресао на своме месту, а мој брат је упола демаскиран, изашао без речи. Знао сам да је

отишао до Блаженке и до дежурног представе да их обавести о новонасталој ситуацији.

Аутомобилом сам одведен у Гестапо, који се налазио у Ратничком дому и одмах био подвргнут саслушању. Сва срећа да нису претражили моју собу у згради иза летње позорнице, у којој смо добили смештај и могућност да станујемо за време лета, због концентрације ансамбла и могућности да ту обитавамо и дајемо представе за све време док траје наш ангажман и док трају савезничка бомбардовања. Поред Каталинићке и мене, ту су били смештени гђа Анка Врбанић, гђа Ана Паранос, Аца Цветковић, Никола Гашић и цела породица Секе Савковић, која се преселила из бомбардованог зоолошког врта, у коме је њен отац, познати иовинар Савковић био управник. Ја сам у својој соби имао, у једном несесеру сакривен нови револвер и две лажне легитимације, као и књигу шифара.

Мој брат је тај несесер одмах изнео из моје и Блаженкине собе, и закопао га иза пољског WC-а који је био удаљен од зграде десетак метара, обавестивши Каталинићку, да су ме ухапсили. Не чекајући ни часа, гђа Ана Паранос, с Каталинићком, отишла је до телефона у хотел *Парк* који се налази преко пута Калемегдана и позвала свога посинка или сина, Ику, тражећи од њега као једног од шефова Специјалне полиције да интервенише. Сва срећа да су га нашли код куће.

Два врло углађена и брижљиво негована официра, почели су да ме ислеђују и да ме испитују по пријави агената да сам омаловажавао и увредио немачку заставу на Тврђави. Ја сам бранио да сам у десној руци држао мач, леву руку подигао спонтано, у глумачкој пози, према зидинама не помишљајући да тамо постоји застава. Објашњавао сам да сам у истом мизансценском решењу завршавао представу и на премијери, пред Председником Недићем и да је та лева рука била глумачки гест, као саставни део финала. Они су ме пажљиво саслушали и диктирајући моју изјаву плавокој дактилографкињи, између себе размењивали подругливе осмехе.

У секунди, сетии сам се и др Хофмана и испричао његов разговор са мном, дајући им до знања да један тако високи функционер Рајха, за мене и моју уметност може да потврди да није ни провокаторска ни пропагандно обојена. Изненађени овим податком, тражили су да им до детаља објасним сврху и садржај тог разговора, као и тачан датум тог сусрета. Ја сам прецизно и прилично самоуверено одговарао на свако њихово питање.

У тренутку када сам мислио да сам их уверио у своју верзију, зазвонио је телефон и један од њих подигао је слушалицу и с уважавањем саслушао позиваоца, погледавши ме неколико пута врло пажљиво и с приметном дозом интересовања, која је излазила из оквира рутинског саслушања. Други је, за то време, љубопитљиво зурео у свог колегу и гримасама покушао да сазна ко је позивалац. У једном тренутку, затворивши шаком слушалицу, први је притиснуо дугме и наложио стражару да ме изведе из канцеларије.

У ходнику, седела су она два доушника и љубопитљиво су ме посматрала. Правио сам се као да их никада нисам видео и сео на клупу поред стражара. После десетак минута, један од оне двојице официра, изишао је и позвао ме у канцеларију, за-

моливши ме да потпишем свој исказ и обавестио ме да сам на интервенцију српских полицијских власти пуштен да одем својој кући. Уважили су мој исказ и извинили се.

Нешто после двадесет и два часа, с отпусницом Гестапоа, изишао сам из ове проклетe зграде и упутио се свом станишту на Калемегдан, растерећен а истовремено, изненађен телефонском интервенцијом, која ме је спасла тортуре и страдања у најмању руку. На Калемегдану затекао сам глумачку колонију будну и забринуту за исход мог привођења. Сви су били изненађени и с неверицом гледали на мој повратак и у хору тражили да им опишем боравак у Гестапоу.

„– Захвали се и пољуби руку гђи Паранос“, прошаптала ми је Блаженка, чим ме је угледала и загрлила на вратима.

„Све је учинио Ика“ – објаснила је гђа Паранос док сам јој ја, из захвалности, пољубио обе руке.

„Толико је могао да учини за Цара Душана, зар не?“, с озареним лицем, смешкала се док ми је Аца Цветковић поставио сто и припремио српску салату и кајгану због тога што сам те вечери одиграо две тешке представе које су, по његовом мишљењу, исцрпље све моје снаге па ћу за трећу са Блаженком бити неспреман ако се добро не наједем. Ускраћујући им сваки опширнији разговор о саслушању, провели смо до иза поноћи, у разговору и шали, јер је Аца Цветковић био у форми. Мој брат се смешакао и са неверицом, прекрстивши се, процедио кроз зубе: „Сутра ћу отићи до Св. Петке да јој запалим свећу“ – и први отишао на спавање. Остатак ноћи нисам могао да заспим и дочекао сам зору уверен да ми се случај „срећа“ опет догодио.

На летњој сцени, на Калемегдану, осим *Душановој јујира*, играли смо у режији Милана Стојановића Нушићеве комедије *Др и Ожалошћену њородицу*, француску комедију *Буџи* од Жана де Лестраза, као и Хофнерову оперету *Он и његова сесџра*. На захтев Раденка Томића, обновио сам Стеријину *Лажу и њералајзу* и преподелио улоге Мите, Марије и Батића – Бранку Јовановићу, Мими Предојевић и Северину Бијелићу. Изрежирао сам и нову верзију *Срећних дана* Клод-Анри Пижера и комад прелоцирао да се дешава на тераси и башти једног летњиковца, што је одговарало Летњој сцени а што је изискивало врло мала средства за опрему. У овим представама играо сам Велимира Павловића у *Др*, Мићу Станимировића у *Ожалошћеној њородици*, Мишела Бујеа у *Срећним данима*, па чак и запевао Трагичара у оперети *Он и његова сесџра*. Особито био сам почаствован да у Нушићевим комедијама, уз Ацу Цветковића, Франа Новаковића, Мићу Васића, Павла Богатинчевића Жарка Митровића, Николу Гашића, Ану Паранос, Царку Јовановић, Анку Врбанић, Блаженку Каталинић, Наду Хет, Милу Геџ, Миму Предојевић, Дубравку Перић и друге познате и признате глумце, утврдим свој професионални статус и проверим своје глумачке моћи. Чика Фран Новаковић ми је раздрагано, после премијере *Др* рекао да сам свога Велимира одиграо на особен начин, направивши од те „папирнате нушићевско-љубавне улоге“ слојевит карактер, који је, до сада, али на други начин, једино урадио, пре рата Мата Милошевић. Сима Јанићијевић ми је после премијере *Ожалошћене њородице* изразио уверење да сам га тек сад убедио у моју професионалност, одигравши Мићу Станимировића убедљиво и са-

свим сагледано, из једног невиђеног угла међу овим аждајама од глумаца.

Међутим, времена за право задовољство и радост није било. Савезници су нас надлетали свакога дана, сирене су завијале свакодневно, и присуство перманентне опасности лебдело је над нама и тињало у свакоме од нас. Близина склоништа у Тврђави, обезбедила нам је и велики број гледалаца, како на пробама пре подне тако и на представама, које су почињале у прве вечерње сате и одвијале се на сат до полицијског часа. Прве сцене смо играли по дневној светлости, да би завршне играли под електричном светлошћу, са свим чаролијама позоришног светла што је и гледалишту и нама на сцени давало привид бајке у калемегданском сутону, у ова тешка и окрутна времена. Неки од гледалаца, који су још у јутарњим часовима са зембљима, рачевима и корпама хране и пића, запоседили травњаке око позорнице, а касније, по одобрењу Управе позорнице, и клупе у гледалишту, мирно, без речи пратили су наше пробе и постајали сведоци настајања представа и улазили у чар илузије, која је била до тада скривена за њихове очи. Постали су нам блиски и почела су нова дружења и склопљена су многа пријатељства, па смо Блаженка и ја у свој круг познатика увели чувеног београдског професора и адвоката др Василија Чубинског и његову супругу, као и новинара Бранка Видића, познатијег под именом Брандон Вид, који је у београдској чаршији, пре рата, био познат по романима који су излазили у свескама, недељно, као што су *У Абисинским јудурама*, *Царев шћипионоша*, *Дубровачки јусар* и др.

Иначе, у случају најављене ваздушне опасности, док су се сви гледаоци и глумци повлачили у склониште, Северин Бијелић и ја, имали смо обичај да останемо на зидинама куле поред позорнице и пратимо лет америчких авиона, процењујући где и који део града бомбардују. То смо радили свакодневно. Негде почетком септембра, Сева је напустио позориште, док сам ја опет непланирано и сасвим изненада отишао на интимни рандеву, позван код једне даме у улици Милоша Великог, преко пута данашње Америчке амбасаде, кад је место нашег осматрања било погођено директно бомбама што је изазвало рушење гардеробе и једне трећине сцене. После престанка ваздушног напада, наши гледаоци по изласку из склоништа помагали да се расчисте рушевине уверени у моје и Севино страдање. Ја сам се, међутим, у прави час вратио из града жив и здрав. Нико није страдао, па је и пас-чувар, љубимац Николе Гашића, „Сира“ извучен неогребан заједно с кућицом, у којој је цичао три сата затрпан.

Исте вечери играли смо оперету *Он и његова сесџра* на полуразрушеној позорници, пред препуним гледалиштем и том приликом је Аца Цветковић, у мизансценском трку заплео се о разлабављену циглу подијума, пао потрбушке и разбио нос. Уз крик уплашене публике и запрепашћених колега он се подигао разибијеног носа и наставио да пева своју нумеру „Слушај, слушај Фаника не треба ни критика“... да би, на крају тачке, док се проламао аплауз иза кулиса, уз помоћ дежурног лекара средно повреду и с фластерима наставио представу која, ни једне сцене није била прекинута.

– „Американци су успели само да ми разбију нос и то је једини резултат њиховог бомбардовања“, шалио се несретни Аца, док су га болови мучили све више, како се повређено место хладило. Најзад, из хотел *Парка* стигла је четвртина ледене табле, благодарећи Жарку Митровићу па смо Миле и ја читаве ноћи, на смену, видали прошног Поштару из поменуте оперете.

На крају све се завршило добро, само Блаженка никако није могла себи да објасни моје одсуствовање с извидничке тачке. Једна прелепа дама спасла ми је живот, потпуно ненамерно и случајно. Хвала јој! Иначе певала је врло лепо и прва лансирала чувени шлагер Дарка Краљића „*Защито си њосџан Чо*“ – који се и данас толико свира и пева.

С друге стране моја веза с Енком Каталинић, по београдским домовима и међу позоришним светом, колала је као дежурна тема и потресала мој родитељски дом, па је моја мајка, у два-три поновљена случаја, изазвала мале скандале, и у ова зла времена ту везу довела до апсурдних коментара и осуда како у позитивном тако и у негативном смислу.

Београд је одувек, у том погледу, био оптерећен патријархалним, моралним нормама, увек спреман да о свему што се збива, дода и свој коментар. Суочен с тим, а налазећи се у ситуацији, да део свог живљења и делања држим под конспирацијом, а да истовремено будем изложен очима радозналих, пријатељских, али и зломислићих, завидљивих, толерантних, заинтересованих, индиферентних, у сваком случају многобројних очију, осећао сам се као звер коју и милују и туку, и коју пропуштају и ометају да трчи своју трку.

Отац је био врло деликатан у питању те моје везе, а мајка је била потпуно искључива, непомирљива, озлојеђена и неспремна да прихвати било какво објашњење. Разуман закључак да је све то пролазно, за њу није могао да буде прихватљив.

Најзад, после једног од вербалних дуела, однос између ње и мене, доведен је до потпуног и неодољног разлаза. Ја сам за њу био изгубљени син, а она за мене себична и посесивна мајка. Колеге и пријатељи покушавали су да тај наш сукоб изгледа, и уведу у некакав нормалан колосек, али без успеха. Узалуд су је гђа Врбанић и гђа Паранос молиле да има бар размевана за мој професионални статус јавне личности, њихово упозорење и њихова добронамерност никако нису могли да омекшају њен тврди став, па сам био приморан да замолим оца да јој забрани доласке на Летњу позорницу, како би избегао јавне скандале. Било је тренутака, када су мени потпуно непознати људи, прилазили и обраћали се саветима и опоменама о обавези сина према мајци, као и оних који су ми у писмима давали подршку, наводећи случај Јесењина, тврдили да сам ја њихов београдски Серјожа. Укратко, једна горка и непријатна ситуација, која није могла да нађе догледно решење.

Мој брат је био права жртва тог неспоразума и неподељен, остао је у средишту примајући ударце и с моје и с мајчине стране.

Ситуација у Организацији Д. М. и позив Краља, крајем августа да се сви ставимо под команду Титове војне организације, изазвала је ужасан потрес у свакоме од нас. Па су и ту опредељења и ставови почели да разбијају веру и људску свест међу дојучерашњим саборцима и пријатељима. Они, који су нас 1941.

издали и предали на милост и немилост Хитлеру, сада су резервним каналима задобили поверење оних који су нас увели у рат и ставили у позицију, да прихватимо те издајнике као моралне покајнике, а да себе доведемо у положај да им све злочине и гадости опростимо, избегавајући сваки смисао праведности и чистих моралних решења. Нико није веровао да ће бивши Бан Хрватске бановине, са секретаром Хрватске комунистичке партије, да прави споразум преко леђа српског народа, који је кроз два светска рата довољно искрварио за ово парче југословенског простора, преварен, понижен и увређен.

Постојале су три солуције: одбити, прихватити и демисионирати. Било је случајева да су појединци чланови Организације пудали себи у главу и ослободили се мучне дилеме, док су други одлазили у мистицизам и религиозну параноју, тражећи излаз у потпуно имбецилним решењима. Превара, срамна превара – била је права реч за насталу ситуацију, док су се диљем Румуније и Бугарске скидале заставе Хитлерових амблема па исте китиле црвеном петокраком звездом као гарантом за све што су учинили, да нису учинили, и за све што су говорили да нису причали. Настао је општи хаос у главама људи.

Сељаци, у ране јутарње сате, пунили београдске пијаце воћем, поврћем, бостаном, свим врстама меса и белим мрсом, као и млеком. Понуда је била огромна, тако да су цене падале, како би се приближавао час првих сирена, што су мудри Београђани знали да искористе, без устручавања. Наш живот на Калемегдану одвијао се као да смо на летовању, а почетком септембра, када смо прекинули са пробама и обновама, у преподневним часовима, ја сам опет играо тенис до миле воље и набијао физичку кондицију, за коју сам претпостављао да ће ми бити потребна. У град, готово да нисам одлазио, само сам на вези имао три телефонска броја, која сам контактирао и преко којих добијао налоге из Организације која је у то време била у темељној реорганизацији, због настале политичке ситуације.

Плате смо примали сваког понедељника, завидне у односу на цене формиране гарантованим прописима, а богома и у односу на црну берзу. На пример купио сам пар изванредних црних, зумбаних ципела, за 40 хиљада динара, што је износило трећину моје седмодневне зараде, док је дневни трошак за Блаженку, мога брата и мене износио највише 10 хиљада дневно.

У дане, када је падала киша, што је била реткост тога лета, одлазили смо у биоскопе и у ресторане на роштиљ, који се димио, скоро на сваком углу око Калемегдана. Радио вести смо слушали редовно, па чак и оне станице које су биле под забраном, иако је окружење читавог Калемегдана, као и Тврђава, било под немачком војном управом, која се према Летњој позорници и нашој згради, односила као према цивилној територији под управом општинске власти. Игралли смо између себе реми, који сам научио од др Хецла и повремено обилазили Саборну цркву, као и капелу Св. Петке на Калемегдану, сваког петка.

Крајем септембра престали смо да играмо *Душаново јујиро*, *Др* и *Ожалошћену њородицу* због учествовања већег броја статиста и деце, па се репертоар свео на *Лажу* и *Иаралажу*, *Буцу* и *Срећне дане*. Гледалиште је и даље било пуно, као кошница,

упркос раној јесени која је зелени оквир окружења, почела да боји разним нијансама окер и жуте боје. Почело је јесењање, још увек под зрацима топлог и пријатног сунца. Појавило се набрекло грозђе и велике водене крушке, које смо немилице и халапљиво зобали и јели. Повремено би одлазили код др Чубинског, на вечеру или ручак, и у изванредно меблираном и са уметничким предметима и сликама украшеном стану, проводили читаве сате у разговорима о данима који су наилазили.

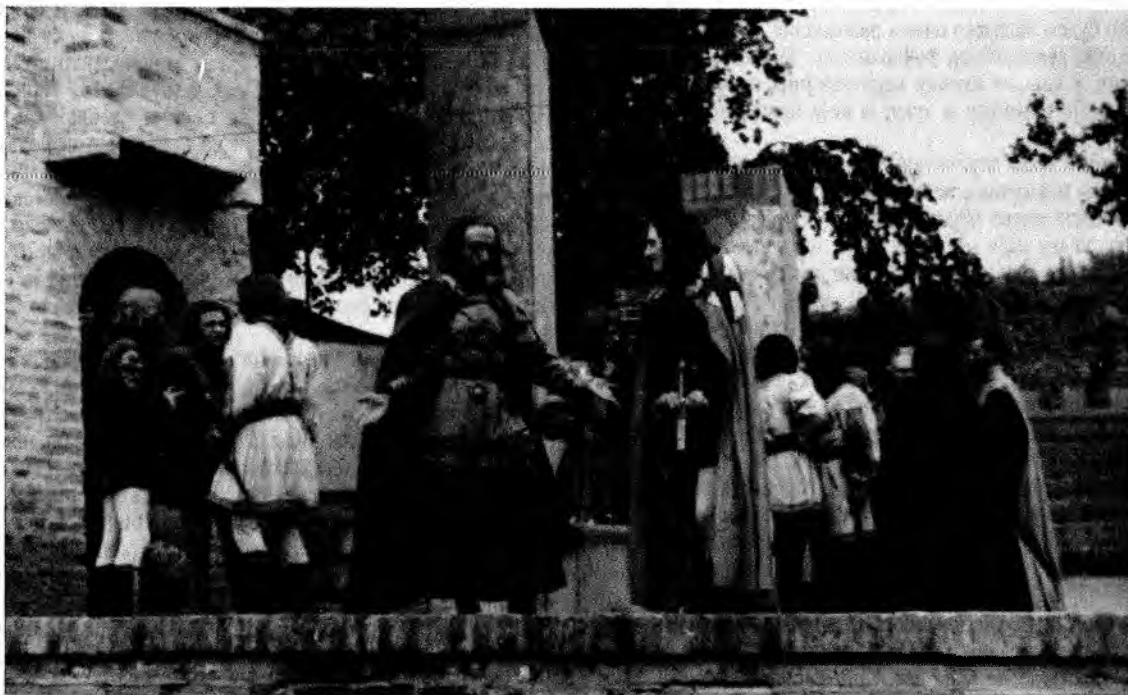
Последњу представу, одиграли смо 10. октобра. Одиграли смо, некако инатски из пркоса према извесној будућности, која је била ту пред нама и која нам није слутила добро после четири дуге године окупације. Играли смо „Шарени програм“ састављен од једночинки, скечева и куплета, док је гледалиште, обучено у мантилима, аплаудирало на сваки „гег“ и виц. То је била последња представа Аце Цветковића и последња прилика позоришне публике, да га поздрави и да се с њим опрости. Од млађих глумаца суделовао сам само ја, јер су се остали разишли, па и мој брат, неколико дана пре ове представе. Отишао је код нашег друга и пријатеља Пере Петровића на Баново Брдо, где је одржавао своју везу с Организацијом. Сутрадан с Калемегдана одселила се гђа Ана Паранос, као и Анка Врбанић, Аца Цветковић и још неки, док смо Блаженка и ја остали с породицом

Савковић до почетка борби за Београд, када смо прешли у Узун Миркову улици бр. 4 код Бранка Видића да у склоништу те зграде сачекамо крај рата.

У добро обезбеђеном подруму, провели смо пет дана гранатирања и уличних борби и сачекали 20. октобар, тај, за мене, а данас верујем и за цео српски народ, судбоносан дан. Док су руски тенкови тутњали око Калемегдана, а пешадијске јединице Црвене армије надирале са свих страна и гонили Немце грулице партизанских бораца улазиле су у куће и зграде и вршиле преглед и претрес станова, не знајући да нам објасне шта хоће и шта траже.

Било је мучних ситуација, које не желим да помињем, али једна ужасна сцена, на углу Узун Миркове и Краља Петра остала ми је за цео живот у сећању. Хаузмајстор суседне вишеспратнице, предао је, на моје очи, ненаоружаног немачког војника који је само шест часова пре тога бацио оружје и разминирао велику зграду пуну станара спасивши им живот, руском сержанту. Док је овај несрећник покушавао да то објасни Русу овај му је, не схватајући његову причу, хладно испалио два метка у потиљак.

Хаузмајстор се блесаво церио, а сержант одјурio даље с наганом у руци...



Сцена из *Дуцановој јујри* на Калемегданској позорници



Шекспир на београдској позорници

Позоришни живот код Срба нема за собом дугу традицију. Ако би се он рачунао од постанка првог позоришта чија је организација устројена у извесном стручном систему, онда би једно столеће било сувише довољно да обухвати целу позоришну активност код нас. Па ипак та активност није била тако скромна. Судаћи по обимном приказивању Шекспира, она је не само жива већ и врло карактеристична.

Када се узме у обзир чињеница да је Шекспир мало био познат у Европи у 17. и 18. веку, и да тек од половине 19. века почиње да осваја светске позорнице, онда је јасно да први превод Шекспира код нас (1859 г.) и први прикази Шекспира у Београду (1863 г.) иду скоро упоредо са познатим инсценирањима Шекспира од стране Charles Keap, кроз чију режију провејава мање више модерније схватање сцене, и чије је инсценирање већег броја Шекспирових драма (око 1850 г.) свакако и пружио највише подстрека многим светским позоришним људима да приказују Шекспира.

У то време је и код нас Шекспир доста превођен и приказиван. Он је више превођен од Молијера, Гетеа и Шилера. Не само то, већ када би се израдила исцрпна статистика приказивања страних драмских писаца на српским позорницама за последњих педесет година несумњиво је да би Шекспир заузео једно од првих места. Преводилаца Шекспира код нас било је више, али највећи број његових дела превели су на српски: др Лаза Костић и др Светислав Стефановић.

Од првог приказивања Шекспира код нас 1863, којом је приликом приказана *Укрођена јеројад*, па до данас „велики Вил“ не силази са српских позорница. Од тада он је код свију наших генерација увек највећи драмски геније, увек најмодернији и најприступачнији позоришни писац свима гледаоцима. У његовом позоришту уживају подједнако и најинтелигентнији посетиоци и најшире масе. Због тога је он приказиван са великим успехом код најшире публике и на најмањим српским позорницама пре светског рата. *Млејачки шћрвовац*, *Краљ Лир*, *Хамлеј*, и *Ојело* били су редовно најрадије гледани комади, и били нека врста позоришта за народ ма да су тада све те инсценирације биле далеко од данашњих уметничких приказа Шекспирових дела, са скромним техничким средствима и без финих нијанса богате психологије Шекспирових јунака.

Од свих српских позорница, Шекспир је највише приказиван у Београду на сцени Народног позоришта. До сада су се

задржали на репертоару ови његови комади: *Укрођена јеројад*, *Млејачки шћрвовац*, *Краљ Лир*, *Ромео и Јулија*, *Хамлеј*, *Мајбей*, *Ричард III*, *Веселе жене Виндзорске*, *Кориолан*, *Ојело*, *Како јод хоћејте*, *Сан лејње ноћи*, *Многа вике ни око шћца*, *Бојојављенка ноћ* и *Јулије Цезар*. Преведено је, међутим, много више Шекспирових дела но што су приказана у Београду.

Од подизања нове зграде Народног позоришта у Београду, чиме су створене далеко боље могућности за приказивање Шекспира, у првом реду због веће просторности позорнице и осталих техничких подобности, Шекспир се од тада готово сваке године приказује. Његов успех код београдске публике је често много већи но ма кога другог страног или домаћег писца. Култ за Шекспира бива из године у годину све већи, тако да на почетку 20. столећа за време неколико позоришних сезона приказ Шекспира на београдској позорници достиже рекордни број, тј. приказан је више но ма који страни или домаћи писац. Тако сезоне 1903–1904, Шекспир је приказан 29 пута, сезоне 1905–1906. 23 пута, сезоне 1909–1910. 22 пута (од домаћих и страних писаца Шекспир долази на прво место по броју представа); сезоне 1910–1911. од свих страних писаца највише је приказан Шекспир (16 пута); сезоне 1911–1912. Шекспир је опет више приказиван но ма који домаћи или страни писац (21 пут).

После светског рата, сезоне 1920–1921. Шекспир је опет приказан више но ма који домаћи или страни писац (37 пута). У послератном периоду од 1918–1923. Шекспир је извођен више од свију писаца (59 пута, један српски класик Стерија 49 пута и Ибзен 46 пута).

Ове цифре најбоље сведоче о великом интересовању наше публике за Шекспира, као и њеном лепом књижевном укусу. Исто тако је огроман утицај Шекспира и на стварање наше позоришне публике за озбиљан уметнички театар. Његова дела је београдска публика толико посећивала да је појединих сезона било тако много Шекспирових комада на репертоару да је београдско Народно позориште више давало слику једног искључиво Шекспировог позоришта а не репертоарског у опште како је оно у ствари било. Тако нпр. у сезони 1903–1904 приказано је 8 Шекспирових дела (*Веселе жене Виндзорске*, *Краљ Лир*, *Кориолан*, *Млејачки шћрвовац*, *Ојело*, *Ричард III*, *Ромео и Јулија* и *Хамлеј*); сезоне 1904–1905. приказано је 7 (*Ричард III*, *Кориолан*, *Ромео и Јулија*, *Краљ Лир*, *Веселе жене Виндзорске*, *Ојело* и *Хамлеј*); сезоне 1905–1906. 8 (*Како јод хоћејте*, *Млејачки шћрвовац*, *Ојело*,

Хамлеј, Ромео и Јулија, Краљ Лир, Веселе жене Виндзорске и Ричард III).

Од сезоне 1907–1908. па све до српско-турског рата 1912. године у свакој сезони приказано је по 5 Шекспирових дела. После светског рата па све до 1927. године размера је готово иста. Једино у сезони 1927–1928. Шекспир није даван. Исто тако и доцније Шекспир се приказује релативно мало све до 1930. године, када се даје реприза *Хамлеја* у сјајној режији главног редитеља београдског Народног позоришта г. Исајловића, одличној интерпретацији, богатим костимима, декору и свим осталим реквизитама, тако да та представа значи један од највећих успеха на београдској позорници. Не мањи успех постигнут је ове 1935–1936. сезоне репризом *Кориолана* у режији г. др Хецла. Бројном компасеријом, дисциплинованом модерним схватањем режије масе, добром поделом улога, богатим костимима и оригиналном архитектонском конструкцијом декора ова реприза *Кориолана* спада у ред најбриљантнијих представа Шекспирових дела на београдској позорници. Велика посета публике на свима представама *Кориолана* које су до сада приказане, доказује да је Шекспир још увек готово једини аутор кога позоришна публика не напушта и у времену највеће позоришне кризе.

Данас у општој кризи продукције дела позоришне књижевности, не постоји аутор који је више у стању од Шекспира да врати публику позоришту. У току прошле и ове позоришне сезоне, сви комади који су се приказивали на уметничким светским

позорницама, нису ни близу оних квалитета због којих би их требало преводити на стране језике. Многи комади данашњих савремених аутора, ако би и постигли какав запаженији успех, више би то била заслуга одличне игре глумца, интересантне режије, богате инсценације или сувише актуелног сижеа него ли самог аутора. Због тога, ево већ више од четири године, највеће светске позорнице траже успехе и донекле спаса у класичном репертоару, где Шекспир увек долази у први план. Тако се може објаснити приказивање Шекспира у Паризу и Бечу у три позоришта. Исто тако у Русији познати совјетски редитељ г. Радлов последње сезоне посветио се искључиво Шекспиру и режирао *Краља Лира, Ојела* и *Ромео и Јулију*.

Исто тако и код нас са напретком глуме и режије Шекспир постаје интересантнији, привлачнији и модернији позоришни писац. Свака нова инсценација Шекспира на београдској позорници из године у годину представља све већу позоришну свечаност. Сваке године у Београду, он постаје све радије гледани аутор и сви разлози говоре да ће и одсада сваке сезоне највише бити у центру пажње како интелектуалне елите тако и наше најшире позоришне публике.

(1936)

др Бранислав ВОЈИНОВИЋ



Три писма Бранислава Ђ. Нушића Милану Гролу

У Архиву Српске академије наука и уметности налази се део преписке Милана Грола (1876–1952), коју је Академији новембра 1986. године предао његов син др Војислав Грол (1911–1987).

Међу писмима истакнутих личности политичког и културног живота Србије и Југославије, налазе се и три писма Бранислава Ђ. Нушића (1864–1938), до сада, колико нам је знано, необјављена, а која доносимо у целини.

* * *

Наш најистакнутији комедиограф био је уједно и један од најагилнијих организатора позоришног живота, што се често превиђа. Нушић је, међу осталим својим заслугама, организовао позориште у ослобођеном Скопљу октобра 1913. године и био његов управник од оснивања до прекида рада у октобру 1915. године.

Током Првог светског рата Нушића је погодила као уметника не само национална трагедија српског народа, но, како је добро познато, и веома болна лична: свог јединца матуранта Страхину Бана изгубио је крајем септембра 1915. године. Нушићева Голгота и његове породице почела је напуштањем Скопља 20. октобра 1915. године. Преко Приштине, Цетиња и албанских планина домогао се обале, одакле је из Медове француским бродом *Чад* 20. јануара 1916, са четири хиљаде рањеника и болесника и неколико лекара, отпловио пут Француске да би се 29. јануара 1916. срећно искрцао у Марсељу. Нушић ускоро одатле прелази у Ницу, где се у то време налазила већина српских избеглица. Касно у лето 1916. године Нушић се из Нице преселио у Париз, где су се налазили многи његови пријатељи (Миленко Веснић, Мирко Поповић). Већи део 1917. Нушић проводи у малом месту Барбаст да би избегао париску скупшћу и на миру писао, али се после неког времена побојао да се не изољује од свега што се збива, те се враћа у Париз. Планира да се преко Женеве пребаци у Италију. Све време, упркос личној трагедији, и управо да би је превладао, пише: преправља старе текстове, ствара нова драмска дела, заветно исписује хронику *Под лавином*, „трагедију српског народа“, коју посвећује јединцу Бану. Нушић уједно ствара планове за културни препород будуће српске државе, проучава организацију позоришног живота у Француској, а жели да путује у Рим с истим циљем – да изблизи упозна италијанску позоришну

праксу. Већи део 1918. године Нушић проводи између Швајцарске и Италије.

Одмах по пробоју Солунског фронта Нушић је кренуо у Србију италијанским бродом који је превозио српске избеглице до Дубровника, а потом преко Сарајева путује за Београд и из кога, чим је оспособљена пруга према Нишу, одлази у Скопље да преузме дужност управника Народног позоришта, коју је био због ратних прилика принуђен да напусти 1915. године.

Нушићев млађи колега и пријатељ Милан Грол, управник Народног позоришта у Београду, проживео је тегобне године Првог светског рата, такође боравећи ван домовиње. Од 1916. до 1918. године, с Божом Марковићем, руководио је Српским пресбириом у Женеви, али све то време је био мислима везан за Београд, забринут за удес позоришта и судбину његових чланова. По повратку из иностранства, Милан Грол преузима дужност управника од Милутина Чекића 5. августа 1919. године, који га је од 1918. замењивао.

Два позоришна управника, Нушић и Грол, истакнуте јавне и уметничке личности, нису прекидали везу ни у туробним данима Првог светског рата, о чему посебно упечатљиво сведоче три Нушићева писма упућена Милану Гролу, датирана, два из Француске, а треће из Скопља. Из њиховог садржаја сагледавају се многи детаљи, до сада мање познати или уопште непознати у нашој позоришној историографији, пре свега они о судбини наших уметника у иностранству током рата, као и о другим важним појединостима, па и о могућим Нушићевим стваралачким потицајима за будућа дела (нпр. зар случај глумца и редитеља Јакова Осиповича (1870–?) *alias* Ивана Михаиловича Капискина не представља иницијални нуклеус за драмски заплет у *Покојнику*).

Мада писма, на жалост, нису датирана, ипак се може с извесношћу претпоставити да су прва два писана из Париза током 1917. године. Треће је послато из Скопља почетком септембра 1919, јер је Нушић поднео оставку на дужност управника већ 1. октобра исте године и одмах кренуо у Београд на нову дужност, а Грол је, као што смо напоменули, тек почетком августа 1919. стигао у Београд.

Тадашњи министар просвете Павле Маринковић (1866–1925) поставио је Нушића за првог начелника новоформираног Уметничког одељења при свом Министарству. Милан Грол у својим сећањима вели за Нушића да је тада сео „за празан сто“ и да у „његовој фантазији су се рађали музеји, позоришта, уметничке

академије, фестивали, Пантеон, милионска издања и књижевне награде, прекривање Југославије споменицама, и све је то чекало на иницијативу с тога стола у министарству⁴, чиме, у ствари, набраја идеје које је Нушић већ био изнео у свом елаборату упућеном на Крф из Женеве 30. јуна 1917. године Министарству просвете, о културном препороду будуће државе.

Сада су оба – Нушић са своје стране, из Министарства, а Грол с управничког места, уз своја обострана богата позоришна искуства, прегли да обнове позоришни живот и дају му нове подстреке у нимало лаким околностима, у времену које није било наклоњено визионарима и личностима „неограниченим у идејама“. На Нушићев подстрек и предлог, Грол ће сачинити шему будуће организације позоришног живота у новоствореној Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, полазећи од основне идеје да „позориште није само културна, него и национална потреба првог реда“.

* * *

14575/П – 46

Драги г. Грол

Примио сам Ваше писмо и на првом месту хвала Вам велика што сте указали и указујете и даље пажњу невољи породице моје жене. Да сам у могућности ја Вас не бих, поред оних које већ имате о својима, товарио и том бригом.

Осећам и сам потребу да се састанем са Вама. Али, изгледа немогуће. Питао сам овде о куририма и ови овде веле да они не шаљу курире, чешће их шаље конзулат из Женеве овамо. Да потегнем сам у немогућности сам материјалној као и Ви.

Радује Вас што ја, и поред свих невоља радим. Да није тога, зло. У раду и то у многим раду пролазе ми мисли које ме иначе стално муче. Радим на хартији по 6–7 сати дневно и читам по 4–5 сати. Не излазим нигде, у буквалном смислу, нигде из собе, и Париз ми је несносан, а скуп. Мислио сам да се селим у Швајцарску али бојим се тамо би имао још мање мира а не верујем да је сад јефтинеје. Решио сам да идем у једно село (Barbaste, Lot-et-Garonne) од 1000 становника, доле близу Пиринеја. Завући ћу се тамо па да ме нико не зна. Морам због јефтиноће.

Жао ме што за ово време бављења овде нисам учинио Бог зна шта за Позориште. Понегде што сам ипак учинио али је то недовољно а могло је доста да се учини на име припрема за рад тамо јер ћемо вероватно све испочетка. Изгледа да ће Љуба Давидовић долазити у Париз. Ако то буде још за три недеље бићу овде али бих волео да сте тад и Ви овде или да смо пре тога нас двојица разговарали.

Свакојако Вас интересује стање глумаца овде. Ево:

1. *Драјџиновић*, прегледан Комисијом, оглашен за способан, отишао на Крф.¹

2. *Драга Милојевић*. Вуче 150 дин. плате скопљанске и ради на железници где има још 6 или 7 фран. дневно. Посећивала је неку глумицу где је неког јада учила. Лепо напредовала у француском језику.²

3. *Бурза*. Ради у фабрици. Жени се једном Францускињом.³

4. *Ана Паранос*. Прима вашу плату, њен муж има исту плату (200 фр.) на железници а и она ради на железници као и Драга, тако да је она од свих сад најбоље ситуирана.⁴

5. *Срдановић*, прегледан, способан, али канда не мисли ићи.⁵

6. *Ковачевић*. Студира, грдно студира и једнако нешто меша. Мува се по посланству, код појединаца, уписао се на универзитет, отишао у школу код Мине–Сиди-а и – тешко нама кад се вратимо, пропиштаћемо и ви и ја.⁶

7. *Оберски*. Прима плату моју (120 дин.) и ради у магазину Вон Марше на паковању пакета са 7 фр. дневно.⁷

Ови су у Паризу. У Ници су два моја глумца: Грданички⁸ и Миливојевић.⁹ На Корзици је Мика Стојковић¹⁰ и још неки мањи глумци, остало не знам где је, сем оних на Крфу и Солуну.

Осиповић¹¹ који је до пре 3 месеца био овде, сад је на фронту, сам је хтео да пође.

Ако Вас интересује још по где што о моме раду, могу Вам рећи да сам завршио и другу драму *Велика недеља* (недеља страдања). Не знам да ли ћу остати при том наслову. У њој је трагедија нашега одступања са моралом: не сме се клонути, мора се зачети нов живот, са новим неистрошеним снагама на развалинама Србије. Благодарно сам им и кануо сузом над гробовима оних који су пали али сам позвао на нов живот оне који имају да живе, оне који настају. Мада је у драми оцртана трагедија целог народа, ипак се она креће у кругу једне породице. Волео бих да Вам је читам, изгледа ми да је успела.

Молим Вас за мало услуга:

1. Пошљите ми једно 10 швајцарских празних карата за писање у Србију.

2. Приложено писмо дајте на пошту.

3. Молим Вас на једној швајцарској карти напишите ово: Драга Цано,

Све карте од Наума примили смо. Влада из Солуна јавља да је и отац потврдио пријем једне суме новаца осим оне од 148, о којој ти говориш. Већу суму новца послали смо на адресу Скендеровића као што си ти преко Горице и новина тражила. Све смо огласе прочитали. Што год има наших ствари код вас слободно продај ако ти само то може помоћи. Сви смо здрави, поздрав.

Ага

Ту карту адресујте: Цана Ђорђевић
Белград, Душанова 69

Молим Вас лепо за ову услугу.

4. Ако виђате Др Лазу Марковића реците му да сам га лепо молио да ми одговори јер ускоро мислим да кренем из Париза па би ми његов одговор пре тога требао. Или најбоље дајте му ову приложену карту.

Чекам Ваше опширније писмо.

Искрен и срдачан поздрав,

Ваш
Б. Ђ. Нушић

14575/I – 48

На карти:

Краљ. Српски генерални конзулат

за г. Милана Грола

Женева

Драги г. Грол,

Ви баш нећете да ми пишете или не можете. А имао сам потребу да сам са Вама у преписци, не због ових дневних брига, које су нас све претрпале, већ на против, да кроз ту преписку мало данем душом.

Ја се решавам да идем септембра у Италију. У Паризу је претерано скупо, а и није више Париз оно. Пет месеци већ живим у једном селу и доста сам урадио. Мислио сам чак да Вам пошљем, разуме се преко посланства, рукопис *Велика недеља*. То је драма нашега слома. Ви ћете рећи да је још рано о томе писати али ја мислим да сам сретно нашао тему и сретно испливао. Иако бих зимус хтео да пређем на дефинитивну израду, желео би пре тога да имам Ваше мишљење. Би ли ми га дали?

Најволео бих да дођем тамо, у Швајцарску сам – кад би било каквог посла за мене. Решио сам се за Италију, ни сам не знам зашто, тек не бих могао променити јер сам већ тражио дозволу од Мин. Унутр. Дела за Рим. Кад би ми се наредило, кад би имао какав посао, радије би дошао у Швајцарску.

Имам писмо од глумца Спиридоновића¹³ из Београда. Хвали ми се да Вашим заузимањем добија месечну помоћ. Хвала Вам и од моје стране. Ја сам за неке моје глумце писао још прошле године на Крф. Ваљда је испало без последица. Сад ми Спиридоновић јавља за моју глумицу Љубицу Јосићеву (Добрачина ул. бр. 24) која никад и ни од кога никаква помоћ није добила.¹⁴ Можете ли учинити да јој се што год пошаље?

Молим Вас лепо, Г. Грол, пошљите ми једно 10 швајцарских карата. Одужићу Вам се.

Са Миланом Предићем¹⁵ сам у преписци и он ми јавља да је добио од Вас писмо.

Ја бих кренуо одавде за Италију 1. септембра по новом, па бих волео до тог времена а и нешто раније, добијем од Вас одговор на ово писмо, јер бих радо још из Париза да Вам пошљем рукопис. Одговорите ми преко посланства.

У Риму је Љуба Станојевић¹⁶ играо у неком опскурном позоришту *Грађанску смрт*. Он српски, а остали глумци талијански. Новине донеле белешке пре игре, а ни речи после игре. Публика необично слабо посетила. Ето, кад човек хоће да се брука!

Јаков Осиповић (који је у Солуну), сад поводом руске револуције, слободно се јавио под правим именом. Он се зове Иван Михајловић Капускин. Враћа се у Русију. Живот му је читав један роман и то од оних мрачних, руских романа. Дао је писмену обавезу да не постоји више, у књиге је црквене заведен да је умро и жена му се као удовица преудала. Сад све то пада и враћа се из мртвих. Само, тај канда не може више без Србије, осладила му се.

Милан Предић изиграва у логору, у Бизерти. Р. Одавић¹⁷ написао је један чин à la *Хеј Словени!* (II део трилогије, од које је *Х. Словени!* први) превео га је на француски и носи га кроз Париз.

Ето то су Вам новости из нашега света. Очекујем са жудњом Ваше писмо. Како Ваши у Србији?

Ваш одани
Б. Ћ. Нушић

14575/I – 47

Драги г. Грол

Ево Вам по Милораду¹⁸ Ваших ствари. Кад Вам буде он лично објаснио све са чега је то задоцнило надам се да ћете се одлутити. Да сте пуширали Спиридоновића, раније би и ова дела добили. Оно што је још остало овде доносим ја собом а гледаћу да што пре дођем. Питање је части или бар честољубља да овде оставим све у реду, међутим, то не могу већ и због оног мига (о кредитима за инсталацију мој број 400 од 15. ов. м.) на који ни до данас немам одговора. Ја сам мислио шаљући га преко Вас да убрзам ствар, а оно ево прошло пола месеца. *Молим Вас ипожурити ме јер њек њосле њога моју се ойкачиши.*

Бринем бригу и о будућој Управи овде, тим пре што ће сад и битовско пасти на терет. Разуме се пред полазак предаћу дужност Милораду Петровићу као редитељу. Позвао сам овамо за редитеља и Дим. Спасића¹⁹ из Н. Сада, који чујем има тамо неке диференције. Не знам да ли ће доћи, а волео бих. За време мога прошлог доласка у Београд заступао ме је проф. Караџић.²⁰ То је онај социјалиста–песник који је имао ону велику аферу са Стаком Нешићевом наставницом В. Ж. Школе. Ја нисам био непознат са том афером али сам мислио да је престао са залубљивањима, па сам му на то био и скренуо пажњу. Међутим, он се за време заступања дисквалификовао, упао је опет у старе осећаје, залубио се у глумицу и разуме се унео у трупу растројство повлађујући и у ролама и у свему само њој и њеноме мужу, а мрзећи остале. Можда би се могао употребити за драматурга али ако се окане тога.

Моментално, бар до нове године, решење скопскога управништва мора остати овако и то је једино добро решење: ма ја и био именован у Министарству да се не разрешавам од дужности управника тј. да је из Београда и даље вршим. Онда може овде остати и Милорад Петровић са ограниченим правима (примање и отпуштање привремених чланова, послуге итд.). Мени не би из Београда било тешко да управљам за извесно време и Скопљем и Битољем, јер бих ја само веће и принципијелне ствари решавао а могао бих до Нове године и сићи два-три пута овамо. Ја мислим да ћете се с овом комбинацијом сложити, јер је једина за сад а ја ћу радо понети до Нове године мало већи терет ту да ствар изведем на чисто.

Ако би се моја ситуација тако решила да идем у пензију, свакојако да не бих радо примио и тај терет на себе, јер бих се као пензионер најрадије повукао из Београда, можда у село Жабаре гдје је Банов гроб. Ја сам Вам и раније писао па то и сад понављам да нећу бити незадовољан ни пензијом. Једина ми је и највећа брига шта ћу и како ћу са Мимом Предићем јер нерешено његово питање био би увек за мене један материјални терет.

Ви сте добили из Темишвара извесне фуруне. Њих је донео Мика у претпоставци да правите арену. Међутим, одустало се од идеје да се прави арена и те би фуруне (3 комада) необично добродошле мојој арени. Молим Вас лепо дајте ми их.

Уз сва Ваша дела и ноте шаљем Вам и један списак онога што је заостало код мене. Тако напр. *Проекција* је на репертоару, од осталих ствари преписао сам роле па сад треба да препишем и дела. Све то донећу собом ја кад дођем.

Ја нећу овде чекати почетак представа. Чим добијем акт о одобреним кредитима (то је онај горњи акт бр. 400) ја ћу уредити све послове и одмах кренути на пут. Дотле не могу између осталог већ и с тога што ми Главна Контрола прегледа рачуне па би изгледало као да бегам од тог прегледа.

Поздрав

Ваш
Б. Ђ. Нушић

НАПОМЕНЕ

- ¹ Владета Драгутиновић (1893–1975), глумац и редитељ.
- ² Драга Милојевић (1888–1932), глумица.
- ³ Душан Бурза (1887–?), глумац и шапач.
- ⁴ Ана Паранос (1884–1969), глумица.
- ⁵ Јосиф Срдановић (1884–1955), глумац и редитељ.
- ⁶ Михаило Ковачевић (1891–1961), глумац, редитељ, преводилац и историчар позоришта.
- ⁷ Стјепан Оберски (1879–1922), глумац.
- ⁸ Светислав Славко Грданички (1894–1975), глумац.
- ⁹ Србољуб Срба Милојевић (1892–1945), глумац.
- ¹⁰ Миљивоје Мика Стојковић (1861–1925), глумац и редитељ.
- ¹¹ Јаков Осиповић (1870–?), глумац и редитељ.
- ¹² Др Лазар Марковић (1883–?), професор Универзитета, уредник и оснивач *La Serbie* (1916–1919) у Женеви.
- ¹³ Грета Спиридоновић (1879–1946), глумац.
- ¹⁴ Љубица Јосићева (1895–1953), глумица.
- ¹⁵ Милан Предић (1881–1972), књижевник и позоришни радник.
- ¹⁶ Љуба Станојевић (1862–1935), глумац и редитељ.
- ¹⁷ Грета Одавић (1870–1932), књижевник.
- ¹⁸ Милорад Петровић (1856–1928), глумац и редитељ.
- ¹⁹ Димитрије Спасић (1861–1942), глумац и редитељ.
- ²⁰ Радивоје Караџић (1887–1967), позоришни радник и преводилац.



Трагична судбина глумца Пера Јовановића

Глумица Ружица Радосављевић (1889–1948) провела је највећи део свог уметничког живота у скопском Народном позоришту, у коме је била у сталном ангажману од 1913. до 1941. године. У лето 1945. године пише бившем управнику скопског Позоришта др Браниславу Војиновићу (1892–1951) о трагичној судбини свог колеге глумца и животног сапутника Пера Јовановића, Чика Пера, како га зове, (4. XI 1874–13. XI 1944) и заједничком животу под окупацијом у Скопљу током II светског рата.

Писмо, без обзира на нешто наглашенији емотивни тон у коме је писано, представља драгоцену и аутентично сведочанство о страдању и патњама уметника које је окупатор довео до ивице одржања голе егзистенције у окупираном Скопљу током II светског рата.

Боривоје Стојковић у својој *Историји* тврди да је Пера Јовановић био „велики уметник, један од најбољих српских глумаца у међуратном периоду“, који је „преко двадесет година стварао у Скопском позоришту и био његова највиша и најлепша уметничка вредност“.

Тодор Николић, како се именовао у периоду између два светска рата, односно касније Тодор-Годорче Николовски (1902) био је глумац скопског Народног позоришта од 1920. године, а после рата развија се у Македонском народном театру у Скопљу у значајног уметника: глумца, редитеља и педагога. Перица је Петар Алексић односно Петре Прличко (1907), глумац и редитељ, првак Македонског народног театра.

Писмо Ружице Радосављевић налази се у заоставштини др Бранислава Војиновића, коју је недавно предала Музеју позоришне уметности Србије његова кћер Душанка Маринковић, кустос саветник Народног музеја у Београду у пензији. Музеј јој се и овом приликом захваљује на драгоценом поклону.

3. Т. Ј.

Скопље, 9. VIII 1945.

Врло поштовани драги господине Управниче,

Пре свега најлепше Вас молим да ме извините што Вам до сад нисам одговорила на Ваше драго, за мене пуно успеха писмо, и да Вам се захвалим на изјави саучешћа у овим болним данима, које проводим после чика Перине трагичне смрти.

Изволите моју најлепшу благодарност са гђом сад примити, и молим Вас да не сматрате то као нелажњу с моје стране. Била

сам болесна више од две недеље од неких грозница, које су наступиле услед страховите врућине која овде влада више од месец и по дана, без једне капи кише и услед милиона комараца. Ноћ иста као и дан, неиздржљива је. Скопље је у лето у опште страшно, али сад је прешло сваку меру. У сретна времена бежали смо у „бање“ у ово доба, сад тај луксуз не можемо дозволити и мучимо се. Читајући Ваше драго писмо, јасно осећам Вашу велику симпатију и поштовање, које сте стално имали према нашем опште драгом и милом Чика Пери, који је на тако трагичан начин завршио свој користан, увек весео и расположен, велики уметнички живот. Пробивајући се кроз „трње“ као млад глумац, дошао је до највеће славе, и последњих неколико година проведених на позорници само је по „ружама“ газио, уживајући опште симпатије и неизмерну љубав и поштовање целог овдашњег света. Његова појава значила је много, и данас се стално говори: „Један је био Чика Пера“. Погинуо је као велики мученик после четири године тешког ропства. Такву смрт он није заслужио.

Проклети германски зликовци, нису знали колики су грех учинили кад су њега извели на стрељање. Ништа мање но да су једног „светитеља“ убили, пошто је он у последње време душевно потпуно убијен, остарео и немоћан, личио на човека изван овога света, и свако му је само са највећим поштовањем приступао.

Одмах по одласку свих Срба одавде још 1941. године почео је нагло слабити, био је сав утучен, и прво време само је ћутао и очајавао. Од 125 килограма пао је постепено на 70, и услед тога добио је страشان „брух“ и на Бадње вече 1942. године кад му је то наступило, гледао је потпуно „смрт у очи“. Пао је на улици око 5 часова по подне и неки познаници фијакером су га донели полумртва. Требало је одмах да се „оперише“ али Др Аничин (?) није имао смелости да га у његовим годинама, и потпуно без снаге, стави под нож, и трудио се да га на други начин некако спасе. Сву ноћ је провео уз њега, употребио све што је могао, и помогао му је. После тога, морао је пуна три месеца лежати у кревету, без кретања, а затим је добио „медицински појас с утегама“ који је до смрти носио. И то је било доста велико мучење за њега, није смео ништа мало теже подићи да се не повреди, и само је шетао и седео у парку по цео дан. Више се уопште није поправио. Он је био исувише осетљив за све што се око њега догађало, а без свога друштва и средине,

нарочито кад је и г. Сима Лекић, његов последњи интиман пријатељ, напустио Скопље, био је потпуно утучен. Стално је говорио:

„Од како сам овако ослабио, телесно сам потпуно здрав. Напад срца престао је, бубрези су оздравили али „душа“ ми је болесна и то не могу излечити. Ако дочекам Ослобођење, у што не верујем, из позоришта нећу излазити, у њему ћу седети дан и ноћ док не умрем.“

Узалуд сам га ја тешила да нисмо ми једини, да се цео свет мучи и трпи под окупацијом, но све је то било без успеха. Да је тад умро природном смрћу, било би много лакше и њему и мени. Бог зна са каквим је осећањем прешао тих неколико корачаја од наше куће до „моста“, места губилишта. Та помисао ме убија и стално ми је пред очима ужасна слика како сам га нашла.

Чика Перином страшном смрћу и мој живот је убијен. Чувала сам га, пазила и поштовала као свог оца пуних 20 година. У последњем тренутку живота, кад је највише требало да сам уз њега, испустио је своју племениту душу сам, на улици. Помисао на то убија ми сву вољу за живот уопште.

Ми смо овде остали из разлога што ми је Џимић јавио из Београда још 1941. године, кад су наши одавде одлазили, да су мени брат и сестра у Новом Саду убијени од Маџара. Иако смо већ били потпуно спаковани, и само смо чекали на „вагон“, који се у то време тешко добијао, ја сам се од страшне вести разболела, пошто сем њих никога више немам. После четири месеца, моја сестра ми се јавила да су живи, и да ми се брат налази као избеглица у Београду, а она да је остала у Банату где је удата. Стрељана је моја сестра од тетке у Новом Саду, млада женица, муж инжењер и двоје мале дечице, цела породица. Џимић је то погрешно чуо. Тада је „исељавање“ већ било прекинуто, и ми нисмо могли нигде одавде. Помоћу молбе, од „германског конзулата“, могли смо добити дозволу за исељавање, али од ствари ништа се није могло носити, чак ни „лична гардероба“. Вуна, гвожђе, намештај, одела, све је то било забрањено, и нарочита комисија одредила је оно што је дозвољено, разуме се све старо и шкартирано, то би пломбирала, и тако се само могло иселити. Због тога смо решили да не идемо одавде.

Ја имам као што знате одличну позоришну гардеробу, коју сам сачувала по цену живота, и која се данас уопште не може нигде видети, а још мање купити; Чика Пера је имао такође све fine ствари, и зато је рекао: „Боље да седим овде и продајем те скупе ствари за које сам се мучио, и од тога да живим, него да све оставим Бугарима и одем без њих“. Ја се уопште више нисам распакивала, не знајући шта носи дан, а шта ноћ, и све и данас тако стоји, сем онога што ми је најпотребније за живот, и што смо морали продати да би смо се могли одржати у животу. Мучили смо се много у прво време, без средстава у туђем свету, а после нашег онако сјајног живота који смо у позоришту имали. То је на Чика Перу много утицало. Ја сам имала врло много златних ствари, старински накит од мојих родитеља из Новог Сада, који сам као успомену чувала преко 20 година, све сам то продала. Затим је Чика Пера продао све fine ствари од „прославе“ и од тога смо живели.

За време док се преко Народне банке могло слати паре овамо, моја сестра из Баната, стално ми је преко Београда слала, кад се и то укинуло, почели смо продавати намештај, а и Чика Пера је имао својих личних пријатеља, који су га у последње време стално помагали, и тако смо некако преживели те најтеже дане у животу.

Ми смо овде чули да су београдски глумци повели акцију о томе да Чика Пери помогну, али сам писала Џимићу да је то штета и за њих и за нас овде. Они се тамо муче и одвајају од сами себе, а ми овде нисмо имали никаквих користи од „српских пара“ пошто нико ништа није давао за њих. Наши глумци из Ниша, послали су нам једну пошиљку, са којом ништа нисмо могли учинити, с великом муком дали смо испод половине.

Али ја имам у Поштанској штедионици неке паре, које ми је Чика Пера од „прославе“ поклонио, и то сам хтела на неки начин да добијем од Удружења глумаца, у виду неке позајмице, пошто је књижица овде код мене. Мислећи да они тамо имају везе и пријатељства, обратила сам се, али нисам могла учинити ништа благодарећи тадашњим функционерима Удружења, који нису имали осећаја дужности да старом, честитом и уваженом Чика Пери изађу у сусрет, кад му је то највише требало. То га је много заболело, био је огорчен не знајући разуме се, какви су људи руководили Удружењем, и рекао је:

„Један једини пут у животу, и то у овако тешким данима, тражим помоћ од Удружења које сам стално помагао и као дугогодишњи председник скопске секције, и као члан, и то не од њих позајмицу коју не могу вратити, већ моје личне паре, само да ми их они спроведу на неки начин, и то нисам заслужио. Срамота“.

Мени је сад јасно зашто је тако учињено, пошто сам од Вас дознала ко су били руководиоци. Ја о тим парама уопште нисам више водила рачуна, а сад ћу замолити г. Симу Лекића да буде љубазан и види шта је учињено, да ли у опште постоје или је све пропало. Књижица је код мене. Требаће ми за уређење Чика Периног гроба, не овде, већ кад га будем пренела, пошто га ја овде самог нећу оставити. Зато га и нисам сахранила у заједничку гробницу с осталим жртвама од 13. новембра, већ посебно. То је уопште и једини разлог што сам још овде. Морам да му чувам гроб. Пошто није сахрањен на старом, уређеном гробљу, тамо је дозвољено још само онима који имају своје старе гробнице, иначе је забрањено. Он је на новом, где се свакодневно сахрањују по неколико „Галичанаца“ који умиру од туберкулозе баш као у *Печалбарима*. Његов крст је врло слаб, кад ја одем сломиће се, места има врло мало, и ако нико не пази, гроб запуштен прекопаће се, и ко зна кад се вратим ко ће тамо лежати. Пошто га нећу овде оставити, нема смисла, нити ја имам тих средстава, да му уредим гроб онако како је то заслужио и као човек ретких врлина, и као велики српски глумац. То ћу учинити кад га преселим, надам се да ће ми Удружење изаћи у сусрет, да то учиним без великих трошкова, а и Џимић ми је рекао кад је био овде пре месец дана да за пренос Чика Пера не бринем ништа, то ће Удружење учинити кад буде време. Пошто још није прошла година дана, немогуће је ма што предузети. Ја не могу дозволити, а Удружење глумаца „не сме“ дозволити да Чика

Перин гроб пропадне. Ја ћу с моје стране учинити све, продаћу и последње парче, али ћу му гроб поставити достојан човека и глумача какав је био Чика Пера. Германци су га бачили на улици, моја је дужност да му чувам гроб као „светињу“. Због тога седим још овде сама, и трим све, што иначе на бих морала.

Није Чика Пера био одређен за „таоца“, нити у затвору нити би га ико одавде за таквог одредио. Сви су га чували и спасавали где год су могли. Од бугарских власти имали смо доста непријатности због сталног „интернирања“ свих Срба одавде што је уопште било на дневном реду. Али благодарећи бугарским глумцима и управнику позоришта који су се много заузимали за Чика Перу, и испољавали своје велике симпатије према њему на сваком кораку, ми смо *једини Срби* који смо овде остали до краја. Они су јавно говорили:

„Не дамо да тај диван човек пропадне само зато што је Србин. Чули смо за њега „чудесне“ ствари још у Софији, знамо да је један од највећих „художника Југославије, и зато га чувамо“.

И, збиља, били су више него пажљиви. Кад је био болестан, слали су му лекаре, лекове, тражили од њега савет за режију, за сцену. Разуме се да не мислим овде на цео „ансамбл“, већ само на глумце од вредности. Сви њихови режисери који су као гости из Софије долазили, нарочито су га тражили да се упознају и разговарају с њим, и ако он није знао бугарски већ нешто македонски, и тако су се споразумевали. „Чули смо за Вас *чудесне* ствари, и дошли смо да Вас видимо“, то су увек биле њихове речи. То му је увек било и врло пријатно, и врло тешко.

Кад су Бугари одступили, остали су на власти Немци, и Скопље је опустело. Наступили су страшни дани и живот је био ужасан. Цела варош потпуно затворена све до Ослобођења, нигде ништа није се могло купити сем воће. Цео свет се евакуисао по селима, остао је онај који је баш морао. Ми нисмо могли нигде, пошто нисмо имали средстава, а живот у селу био је ужасно скуп. Овде смо имали неке резерве намирница, и мучили смо се.

Живело се уопште по „скривницама“. Цела она „тврђава“ испод *града* прокопана је, и створена су одлична склоништа. Четири месеца германци су се повлачили преко Скопља, дан и ноћ, сирене су свирале, авиони су летели, топови пуцали, то како смо преживели и остали нормални, и ми сами не знамо.

Оног несретног јутра, 13. новембра 1944. били смо код куће пошто смо се прехладили у „скривници“. Германци су преко ноћи разбили нашу капију, ушли у кућу и ту се скрили од страховите пуцњаве када је почела борба за Скопље, не знајући да смо ми на горњем спрату. Зачудили су се кад су нас ујутру видели. Брзо су поседали у камионе и побегли, остала је само стража на вратима, која нам није дозволила да изађемо до „скривнице“, пошто је преко улице уопште био забрањен пролаз до јутра. Остали смо у подруму. После извесног времена, једна германска патрола обилазила је варош, и нашла је три мртва германска официра,

који су свакако погинули од партизанске страже која је била преко моста. Један је лежао пред Митрополијом, један пред старим и духовним Судом и један у близини наше куће до Француске банке. Одмах су блокирали цео реон, купили све живо што су по кућама нашли, и дотерали у нашу кућу. Касније су жене и децу пустили, све сам то чула касније од породица изгинулих, кад смо сви били позвани у суд на „саслушање“. Ја сам случајно изашла из подрума, и све сам те људе видела и с њима разговарала. Они ми нису хтели рећи зашто су доведени.

Пошла сам горе у стан да узем неке кључеве, кад сам се вратила, на моје највеће запрепашћење, видела сам међу њима Чика Перу. Био је сав укочен од страха, и само је гледао на степенике одакле сам ја дошла. Чим ме је угледао, рекао ми је: „Ево ти овај новчаник, па како знаш кроз жвот, мене одавде не пуштају“.

То су ми биле последње речи. Док сам ја још стајала непомична као у лудилу од страха, војник је улазио, и једног по једног човека изводио на улицу. Ја нисам ни смела ни могла погледати где их води, а још мање питати што, али сам помислила да их воде или у затвор, или у неку команду. Међутим, они су их извели само неколико корачаја до моста и стрељали. Ужасна судбина.

Ево, госп. Управниче, ово је у кратким потезима историјат нашег тешког живота под окупацијом и Чика Перине трагичне смрти. Много Вас молим да ме извините што сам Вас много намучила овим писмом, али сматрала сам за потребно да Вам опишем цео живот Чика Перин за време окупације, пошто знам Ваше симпатије према њему.

Чика Пера је заиста заслужио да има своју *бисџу* у скопском позоришту. Можда ће касније неко повести акцију о томе, кад се позоришне прилике мало боље уреду. За сад је то немогуће, на управи је један бивши бугарски глумац тодорестовог ранга. Првак и редитељ је наш Тодорче, игра цео Чика Перин репертоар. Више нећу ништа да говорим. Он и Перица су уопште једини глумци, све остало су наши бивши статисти и ђаци. Професионалне глумице нема апсолутно ни једне, саме ученице из гимназије и ђаци покрај статиста. Штета је само за ову зграду да нема у њој ко да ради. Ја лично, од 1941. године, од како сам последњу улогу одиграла, нисам ни прошла крај позоришта, иако сам преко двадесет година у њему радила. Жао ми је за труд и муку коју сам улагала за све време и не могу...

Још једном Вас молим за извињење, драги госп. Управниче, но сматрам да ћете ме Ви разумети што сам осећала потребу да Вам опишем наш живот током четири тешке године проведене у туђини, и да нећете осудити овај мој, можда, непријатан гест за Вас.

Изволите, драги г. Управниче, примити са гђом и ћерцицом много поздрава и моје поштовање.



Глумачка техника

Уметност глуме и глумачка професија су стари колико и човек: најпре се појављује у ритуалним играма и певању, а касније и с дијалогом. У Грчкој глумци учествују у религиозним церемонијама, а затим у извођењу грчких трагедија, захваљујући чијој популарности у народу они остварују завидан статус. У Риму ће њихов друштвени углед опасти—глумци су могли бити само робови. Са хришћанством глума је била забрањена и једино су се одржавале мале групе акробата и жонглера који су забављали пролазнике по пијацама и вашарима у већим градовима. Од XVI века појављује се драма с дијалозима и потреба за професионалним глумцима: трупе комедије del arte у Италији, Lope de Rueda у Шпанији, прво стално позориште у Лондону Барбиц театар и оснивање прве професионалне трупе у Hotel de Bourgogne у Паризу много доприносе стварању услова за континуиран рад. У XVII веку долази до правог процвата глумачке уметности: Шекспир и Елизабетанска драма дају полет енглеским глумцима, италијанске del arte трупе гостују дуж Европе и постижу триумф у Паризу, Корнеј и Расин својим трагедијама, а Молијер и Мариво својим комедијама, отварају француским глумцима поље изванредних могућности и шанси за успех.

У сваком од ових периода пред глумцима су се, у зависности од задатка, постављали различити захтеви за одређеном вештином или средством неопходним за одређени драмски жанр: грчки трагичар је био потпуно статичан и морао је имати звучан глас, артикулисан говор, у пантомими која се развила у Риму било је неопходна акробатска покретљивост. У комедији del arte глумац је морао имати спретно тело и смисао за хумор и импровизацију, добре рефлексе. У француској трагедији дељен је звучан глас, музикалност, лепа присутност. Мелодрама XIX века могла је постићи свој ефекат само уколико су глумци својом страшћу деловали сугестивно на гледаоце, а водвиљ је био успешан онда када би глумци били способни да играју брзо, с наглашеним гестовима и јаком карактеризацијом.

Глумац је почетком овог века могао играти Чехова, Ибзена само уколико је овладао психологијом својих ликова. Художествени театар постиже светски успех на турнејама јер, захваљујући Станиславском, проналази и примењује психотехнику, која даје изванредне резултате: глумци на сцени су фасцинантно уверљиви. Овај метод ће бити много пута коришћен и злоупотребљаван у овом веку. Свет је преко рада Акторс студија у Њу Јорку и његових бивших студената на америчком филму имао прилику да се увери у делотворност „унутрашње“ глумачке технике Станиславског.

Захтеви за одређеном глумачком техником мењају се с променом укуса публике, друштвене позиције позоришта, материјал-

ним условима, потребом да се тумаче нова драмска дела писца који се појављују у одређеним срединама.

Модеран глумац мора бити спреман за све жанрове и за све врсте позоришта: мора умети да пева, да игра, да буде акробата, да буде комичар и трагичар. Он мора бити у доброј физичкој кондицији, да контролише своје тело, да има одличну меморију, да брзо мисли и реагује, да може да свој емотиван доживљај подели с гледаоцима, да има јак, чист глас, добру говорну артикулацију и контролу дисања. Он мора бити спреман да озбиљно ради целог свог професионалног живота, а да буде припремљен за неуспех — јер осим рада потребна је и интуиција, машта која омогућава открића у позоришту. Равнотежа психичког и физичког аспекта глумачког рада, спољне и унутрашње глумачке технике омогућава самопоуздање глумца у сусрету с публиком.

1. Моћ говора

Глума делује аудио-визуелно на публику: гледаоци су све време и слушаоци. Сценски говор је дуго сматран најважнијим глумачким средством, основним фактором за изражавање задатог драмског садржаја. С обзиром да су се редитељи појавили тек у првој половини деветнаестог века дотле су глумци сами тумачили садржај комада и бирали начин како ће га приказати. Тада је најчешће глумац говором морао да оствари своју акцију. Свака реплика је морала да се добро чује, логички акценат је тачно одређен. Водило се рачуна о обликовању фразе, о интонацијама које откривају значења и емоционални садржај. Кроз дијалог глумци су откривали своје карактере, околности и сукобе.

Основно је било, као што је Шекспир указао кроз Хамлетова упутства глумцима, да се усклади радња с речима и речи с радњом: „... и нарочито пазите да не прекорачите природну умереност. Јер све што је претерано противи се циљу глуме којој је сврха у почетку и сада, била и јест, да држи тако рећи огледало природи, да би показала врлине њезине особине, презиру његову слику, а самеом свету и сржи времена његов отисак и лик“.¹

Хамлет упозорава глумце да говоре с лакоћом, да не вичу као градски телали, да не изговарају речи афектирано, да глумац не „лепа страст у дроњке, да би распорио уши гомиле у партеру која већином не цени ништа до бесмислене пантомиме и галаму“.

¹ Вилијем Шекспир: *Хамлеј*, накладни завод МХ, Загреб, 1979. стр. 84.

Изванредно је значајно што је Шекспир упозорио да речи морају бити прилагођене радњи. То је путоказ сваког глумца, светионик који му омогућава да не залута било у удварање публици, било у удварање самом себи. Онда када глумац на почетку сцене или целог комада зна шта хоће да уради, он на крају стиже до циља. Онда када нема одређену радњу или је на путу изгуби, глумац се врти у круг. Драмска уметност, глума је заснована на активности. И непомичан глумац може бити крајње активан ако „чини“ говором, ако је свестан радње која стоји иза речи. Мора се знати дубље значење које се преноси речима, не остати на површинском слоју, на звуку, на боји гласа, на музичком аспекту говора. Форма мора бити усклађена са значењем, са суштином.

Зато за добру глумачку технику није довољан „изглед“ говора: контрола дисања, добра импостација гласа, велика гласовна скала, истанчан слух, пријатна боја и звучност гласа, мада је све то потребно, већ и начин како глумац све те квалитете користи за свој основни посао: спровођење радње. Постоји правило да ако у току представе ви опажете како глумац говори није вас довољно заинтересовало шта и зашто говори. По томе се говор на сцени разликује од музике: врло конкретна драмска ситуација нас „увлачи“ у епицентар радње тако да с великом радозналешћу очекујемо да видимо „шта ће се десити“. У току концерта ми, слушајући музику, врло прецизно забележени и толико пута понављану, примамо тонове, мелодије, хармоније који нам омогућавају да сами у машти стварамо своје слике и „личне догађаје“, на основу слободних асоцијација.

Глумац није певач на концерту, мада се служи песмом у драмској ситуацији. Рецитатор говори стихове тако да они „буду што лепши“, односно да поетске вибрације пронађу слух аудиоријума. Али ту нема драме. Нема сукоба. Чешће је важнија форма, музичирање гласом као инструментом него сам садржај.

Глумац не сме да сам себе слуша, да ужива у свом гласу, јер га то искључује из контакта с партнерима и с радњом. Он мора своје речи, њихову интонацију, трајање, брзину, дужину да подреди радњи. Онда када глумац у томе успе комад постаје жив и нов мада смо га толико пута, с неким другим глумцима, већ видели.

Моћ говора на сцени достиже свој врхунац на самом почетку: у античкој Грчкој. Могли бисмо рећи да је та и таква моћ допринела настанку позоришта. Када данас гледамо представу у античким позориштима у Епидеурису или Атини, када покушавамо да реконструиремо како су на тим отвореним просторима са савршеном акустиком говорили први глумци Есихла можемо да замислимо савршену хармонију садржаја и форме, драмске тензије у стиховима аутора и дикције глумца у стихомитијама које је с узбуђењем пратило и до 14.000 гледалаца (театар у Коринту), највиших техничких говорних стандарда за непомичне глумце (Прометеј у току целе представе) и пластичности покрета грчког хора који представља оркестрацију основне линије трагедије. Говор грчког хора је непоновљиво чудо: то није певање, није ни рецитоване, није ни говор, није ни шапат, а има од свега помало. Мада савршено стилизован рад грчког хора је основна полуга драмске радње: он се не доживљава као музика већ као акција колективног бића које има идентитет (аргивски

старци, жене, народ). Поезија ту није сама себи циљ већ је „украш“ драме.

Елизабетанска драма је подстакла енглеске глумце на велики напор: савладавање драматичног, темпераментног и енергичног сценског говора, с једне стране, и нежних лирских пасажа који ничу из најлепших љубавних сцена које су икада написане за позориште: Ромео и Јулија, Офелија и Хамлет, али и Ричард III, брачни пар Магбет. Глумци стоје на подијуму, с три стране оркужени публиком, балкони су једва два метра удаљени, без сценографије, с мишимумом реквизите и опреме, и својим активним говором чине чуда: у сред бела дана (представе у Глоб театру са приказиване у рано поподне) глумац подиже руку према небу и каже: „Гле! Ено га Месец“. Публика види Месец, не подижући главу према небу. Сугестиван говор, говор који „ствара“ све оно што помиње, који подстиче машту гледалаца, који „носи“ глумце у велике подухвате, подвиге и поразе, Шекспиров језик, Шекспирови глумци – представљају тријумф уметности глуме.

2. Моћ трансформације

Глумац живи од своје способности да може да се промени а да остане оно што је. Глумац може да измени своју појаву. Може да постане диван или грозан, може да натера људе да га примете или да постане заправо невидљив. Он може да ћути на такав начин да то нико чак и не примети. Он може, на сцени да постане врло стар или да подетињи. Он може да буде безнадежно хистеричан или неподношљиво лењ, безазлен као дете и опасан као манијак.

Глумац уме да се претвара, да буде неко други, да се „увуче у кожу“ неке замишљене особе, састављене од особина неких особа које је срео у свакодневном животу или сну. За разлику од деча, глумац то не ради ради забаве, већ ради зараде. Да би опстао глумац своју вештину контролише: он глуми само онда када је то потребно, у свом радном простору – на сцени или у филмском студију, он користи своје моћи разложно – да оживи лик замишљен у драми, да би се одиграла драма, да би публика била задовољна и куповала улазнице. Глума је пре свега, на првом нивоу – занат и вештина. Они најбоље могу заслужити да себе сматрају и уметницима.

Глумац мора остварити концентрацију, укључити све своје психофизичке способности (покретљиво тело ослобођено грча, машту, разум, вољу, сећање) и усмерити своју пажњу на оно што се дешава с личношћу коју он треба да игра, која треба да буде – одређено кратко време. Глумац, пре и после представе, није оно што је његов лик, али за време представе публика прихвата сугестију да он то јесте. Тај својеврстан споразум је могућ само ако се глумац уверљиво трансформише. Постоје многе глумачке школе за трансформацију или „грађење лика“, али нема универзалних правила. Глумци имају право да се разликују по начину како долазе до резултата. Публику и редитеља интересује да ли је глумац остварио лик а којим путем ће доћи до њега то је ствар његове професионалности. Неки пут и строге професионалне дискреције.

Има глумаца који као какви мађионичари из места „ускоче“ у лик, без напора. Студиозни и озбиљни глумци крећу из далека:

конструишу „биографију“ лика, замишљају мрежу његових односа с другим ликовима. Познати су многи добри примери глумачке припреме за одређену трансформацију: један глумац је пола година боксовао да би играо лик боксера, други је месецима радио као радио-водителј због улоге у филму. Нема ограничења за места на која ће dospети глумци да би проучили понашање ликова са дна: коцкара, проститутки, алкохоличара, наркомана. Нема гаранција да ће се пронаћи оно што се тражи: инспирација за свој лик. Често се лик појави тамо где се најмање очекује. Један поступак, један тик, један лапсус, звање или уздах довољни су да се одшкрину врата. Да би се прешло преко прага неопходно је да све што сам пронашао применим на себи. Кад бих ја био... онда бих то урадио овако. Промењен начин хода, телесна „промена“, други ритам дисања, нове слике у глави. Бескрајне су могућности имагинације из којих глумац црпи своју инспирацију.

Ликови се такође понашају индивидуално. Неки се „преда“ одмах, а неки се „отима“, поставља замке, сакрива се, бежи. Неки ликови настају у рвању са својим глумцем, а неки доживе „љубав на први поглед“. Споља гледано, има глумаца који у скоро свакој улози изгледају сваки пут друкчије, и оних који сваки пут изгледају исто, али им верујете, пратите оно што раде и не замерате им што се нису „више“ променили. Шта је правилно? Нема правила. Али сви у сали могли би у једном тренутку да кажу Да или Не, он јесте или није сада Хамлет. На питање како им успева да се трансформишу многи глумци не могу да одговоре, јер заиста не знају да прецизно одговоре. Они могу само да кажу шта они раде очуи те промене. На пример: један наш изванредан глумац пред излазак на сцену мора да опере руке. На једном гостовању у гардероби није било воде и представа није могла почети док му нису донели воде да опере руке.

Сви одговори глумаца ове врсте не би могли да задовоље радознале који желе да одгонетну како долази до трансформације верујући да глумци крију своје тајне. А зашто да не? Када су Лоренса Оливијеа упитали како је одиграо једну велику улогу, он је одговорио: „Ја сам само радио мале радње, једну по једну.“

Трансформација је срж глумачке уметности. Многи студенти глумачких школа знају како је тешко пронаћи начин да се промениш на сцени, али не случајно, с времена на време, већ сваки пут. На часовима глуме се све не објашњава, али се очекује и кад се деси да једном студенту то први пут пође за руком, професор с олакшањем каже: „Запамтите како сте и шта сад урадили и како сте дошли до тога. Ако вам успе да то можете да поновите – бићете глумац“.

3. Моћ импровизације

Гледалац у позоришту воли да буде изненађен, да види и чује нешто ново, дотле невиђено, дотле недоживљено. Како хранити ту трајну радозналост? Како старе и већ познате приче испричати као да се причају први пут?

Најефикаснији пут за „освежавање“ неке сцене која се у процесу пробања упарложила и постала досадна је импровизација. „Импровизација има много функција, каже Питер Брук, многоструку употребу. Мислим да је најважније да ради споро и да ради брзо и, ако треба, наизменично. Најважнија је спо-

собност за тренутно реаговање. Исто као добар боксер: он дајна вежба да може да мења ритам, да изненади, да се споро креће и онда, изненада у магновењу, да зада ударац. Импровизација је основна вежба за брзину. Бити брз у гледању, слушању. Такође импровизација развија односе, омогућава разумевање карактера јер глумац који студира карактер без импровизација врло често користи само ограниченост његовог размишљања. Импровизовање карактера је акција, и у тој акцији често можете наћи много интересантније ствари него кад седнете и „употребљавате своју главу“. Читате текст и мислите о њему.“

У Комедији del arte нису много губили времена на анализи текста, већ су одмах ишли на сцену, у импровизације. Једноставне, лако разумљиве драмске ситуације, изразити карактери били су добра основа за проналажење гегова и „лажија“ – досетки, физичких или вербалних, који би зауставили радњу комада и били тачка за себе. Циљ је био смех публике. Техника импровизовања у италијанским глумачким трупам у XVI и XVII веку до савршенства је довела „контролисану спонтаност“. Уиграли суиграчи били су спремни на дрску веселост или здрави сценски безобразлук, ослобођеност која је деловала ослобађајуће и на гледаоце.

Развијање импровизације у току представе је могуће само уз „благослов“ публике: када се успостави чврст контакт и разумевање кроз смех између комичара и његових „навијача“ веселу нема краја. Велико је задовољство када се у позоришту успостави таква комуникација између гледалаца и глумаца да и једним и другима тешко пада чињеница да ће се представа једном завршити па настоје да је продуже што год могу дуже. Имали смо достојан пример: Зорана Радмиловића и његовог Оца Ибија. Ово поднебље је запамтило талентоване комичаре који су увек били спремни на импровизацију, на неочекивани каламбур. Наравно, с мером која је неопходна без музичарима да би се после импровизованог дела заједно вратили у основну музичку тему. Добри комичари тачно осете тренутак докле могу да иду и варирају једног гегла.

Импровизација у позоришту је ефикасно средство за разбијање стереотипа, шаблона, глумачке рутинираности, редитељске предвидљивости. Импровизација је начин да се на сцени буде што дуже млад, што ће рећи маштовит. То је начин да се изађе из безизлаза, када се наиђе на зид. Онда треба почети све из почетка, ни од чега, од празног простора, од импровизације. Наравно, увек у радњи, увек са циљем.

Ако се позориште означава с две маске од којих се једна смеје, а друга плаче, онда је то зато што се данас смејемо ономе чему се смејала публика Комедије del arte и плачемо због данашње трагедије која се скоро не разликује од ситуација из античке трагедије. Данас глумци не носе маске, као што су то радили грчки трагичари или италијански комичари, али су спремни да се суоче са својим савезницима и судијама, својим послодавцима и обожавањелима, исто онако како су то чинили њихови преци по професији. Техника се мења, услови у којима се игра, облици комуникације мењају се с временом и простором али је суштина иста – трајна потреба гледалаца да комуницирају са живим људима, који „смеју и могу више него они“, с глумцима.

² Владимир Јевтовић: *Сиромашно позориште*, Институт ФДУ, Београд, 1992. стр. 188.



Београдска опера у новим организационим условима

Две крупне државничке мере, донете недавно код нас, из темеља су промениле услове организовања у готово свим привредним и друштвеним гранама. Прво је, након дугих мука, укинут систем самоуправљања; затим је, уз олакшање свих, заустављена хиперинфлација и уведен стабилизовани динар. Обе мере дају могућност да се у радним организацијама поново врате неке основне функције управљања – пре свега планирање и контрола, и то на дужи рок.

Али чак и када законске промене доносе боље услове за рад, није лако преко ноћи променити навике и понашање људи. Сви су већ били навикли да користе своје „самоуправно право“ да учествују у доношењу најважнијих радних одлука, а сада им је то право одузето. Сувише се дуго живот одвијао по систему „од данас до сутра“ да би одједном био поново каналисан у оквиру неког плана. Београдска Опера није у томе изузетак; као и друге радне организације, и она пролази кроз фазу кризе у намери да реструктурира своју економску, репертоарску и кадровску политику.

Текст који следи има за циљ да забележи постојеће стање и укаже на могуће излазе из кризе. Подељен је у две групе. У првом делу биће разматране разлике између претходног и садашњег система управљања Београдском Опером. Други део је покушај указивања на неке правце којима би се, са новим системом управљања, могао усмерити развој београдске Опере.

Два система управљања организацијом

Према теорији организације, систем управљања може имати централизовану и децентрализовану структуру. Обе форме имају своје предности и мане.

Централизовани систем има облик пирамиде и круту структуру јер се све одлуке доносе у врху (власт је у рукама људи на врху), и потребно је да прође доста времена док се подаци о раду сваког одељења прикупе на једно место (из базе ка врху), а затим донесу и спроведу одговарајуће одлуке. Често у пракси то није потребно јер је довољно да се у неким од радних јединица самостално донесу одлуке о раду и тако уштеди на времену. Са друге стране, централизовани систем омогућује да се за дуже време задржи стабилност система, јер сузбија колебања и раскораке до којих би дошло ако би се промене у појединим деловима организације спроводиле независно једна од друге. Задржавање равнотежног стања, међутим, није увек могуће, када се због про-

мена спољних услова (које организација не може да измени него им се мора прилагодити), јави неодложна потреба за радикалним променама, али их због крутости система није у датом тренутку могуће спровести. Осим тога, због његове гломазности, централизовано управљање је теже контролисати, а то смањује поузданост функционисања читаве организације. Грешке у раду са централног места управљања не могу се више кориговати (јер не постоји надређени систем за управљање), што битно утиче на стање и понашање читаве радне организације. То су разлози који систем са централизованим управљањем чине мање повољним од неког другог, флексибилнијег система.

Недостаци централизованог система могу се избећи применом хијерархијског, децентрализованог система управљања у коме се подаци групишу према сложености и количини у свакој појединој служби, а затим доводе у међусобну везу, и усклађују. Тада, систем за управљање вишег ранга управља организационим јединицама нижег ранга, али свака од њих има свој систем одлучивања. Рашчлањивање на мање јединице иде све дотле док таква подела има смисла, са становишта конкретног задатка управљања. Све то значи да у организацији са децентрализованом структуром постоји уместо једног, више система за управљање решавају одоздо нагоре, тј. одлуке се доносе према њиховој сложености, од најпростијих, где се добија детаљна и најконкретнија информација о стању делатности, преко задатака који се односе на међусобно усклађивање рада, до последњег нивоа уопштености. Коначне одлуке доноси управа (као служба највишег ранга), а оне се затим конкретизују и извршавају у службама нижег ранга. Тиме је омогућено да се у хијерархијским системима управљања решења доносе путем гласања, али тако што се на сваком нивоу уопштености изгласавају само оне одлуке које су у домену компетенције локалних задатака, тј. људи који их обављају. То битно повећава поузданост рада организације.

Структура система самоуправљања, који се код нас примењивао двадесетак година, није се уклапала ни у један од горе описаних система. Оно је задржало форму гласања из децентрализованог система, али се истовремено може сврстати у тип централизованог система управљања, с тим што је цела његова структура окренута на главу: све информације теку у оба правца (одозго надолу и одоздо нагоре) и стижу до сваког члана колектива, а код доношења одлука сви равноправно одлучују о сваком питању, чак и о питањима за које нису стручно компетентни.

Организацијом, дакле, управљају сви подједнако, а глас директора (или било ког руководиоца одељења) вреди само онолико колико и свачији други. Није никаква реткост била да колектив донесе одлуку супротну директорској – али, да парадокс буде већи, он је тај који по закону пред јавношћу и колективом одговара за последице такве одлуке.

Анализа карактеристика оваквог система управљања показује да он садржи све негативне одлике централизоване структуре (крутост, спорост и кашњење), али и неке специфично своје (некомпетентне одлуке, пристрасност, неодговорност за последице погрешно донесених одлука).

Самоуправни организациони систем имао је своју идеологију, а не научну подлогу, а пре увођења није био тестиран, како би се упознале његове предности или мане у пракси. Рађен је тако да одговара политичким потребама радничке класе; али је при томе потпуно заборавио да разлучи потребе које произлазе из специфичне природе уметничког рада.¹

У Београдској Опери то је створило, између осталог, следећу ситуацију:

1. Свако је имао право да путем гласања утиче на висину свог личног дохотка, али и дохотка свих осталих. Додуше, постојали су законски лимити (морала је постојати усклађеност са „просечним личним дохотком одговарајуће стручне спреме у привреди“), али у оквиру тих лимита догађали су се различити апсурди. Тако су, например, чланови хора имали приближно исте личне дохотке као солисти, а већи лични доходак него инспиратори (само зато што су то могли да изгласају већином својих гласова); пинкоче није могло бити наређено (чак ни од стране директора) да обави било који посао који „није у опису његовог радног места“, чак и ако у датом тренутку не ради ништа. А када на свом радном месту нема задужења, може и да не долази у позориште – осим сваког првог у месецу по плату. Једном речју, систем самоуправљања имао је ту скривену ману да искључиво штити интересе појединаца – који су се затим међусобно повезивали у тзв. „неформалне групе“ како би прегласавали остале – и да те интересе ставља изнад интереса Куће.

Нико (изузев директора) није могао да добије отказ, ма колико мало радио или ма колико лоше радио. Према законима самоуправљања, они који доносе одлуке (већина) и онај који је одговоран за њихов квалитет и извршење (директор) нису исто лице. Директор практично није имао никакву власт јер је у самоуправним актима било записано да је његов задатак био искључиво да „представља радну организацију у јавности“ и, да пред колективом и пред јавношћу полаже рачуне за одлуке које доноси – колектив. По систему „кадија те тужи, кадија ти суди“, директори су били једини којима је могао бити уручен отказ, ако тако изгласа колектив. Тако је створена институција „жртвеног јарца“ којег су самоуправљачи у сваком тренутку могли да смене, а да при томе, главни извори поремећаја у раду остану унутар колектива. То се, на жалост, у Београдској Опери у то време, често догађало. Директори су се смењивали, али једном уграђене грешке нису се могле кориговати, све док не прође законски рок за израду нових самоуправних аката, и за њихово колективно усвајање. Али због тог што ове акте нису радили

стручњаци него чланови колектива Опере, поново су представљали извор поремећаја. Такав систем управљања није само спречио развој Оперске куће него унео у њу раздор, мржњу, нерад и недисциплину. Што је најважније – нико није био задовољан својом позицијом, увек је гледао само у туђи цеп и мислио да је онај други добио већи део колача.²

Истини за вољу треба рећи да међуљудски сукوبي и недисциплина у једној радној средини нису само „специјалитет“ самоуправљања. Они се јављају свуда, и увек, када не постоје јасно дефинисане регулативе о томе шта су нечија права и обавезе. Да је то тако и у другим срединама говоре и следећа два примера која су се догодила у Бечкој Опери врхунском диригенту Херберту вон Карајану. Узимам њега за пример да бих показала да није реч о несугласици због квалитета музицирања него заиста само у начину на који су односи организовани.

Пре десетак година сви новински листови света донели су сенационалну вест о сукобу Карајана са оркестром Бечке Опере. Карајан је желео да на упражњено место кларинетисте доведе младу Sabine Meyer, коју је сматрао изузетно талентованом. Оркестар јој то није оспоравао, али је сматрао да су њене солистичке амбиције толико јако изражене да се она неће добро уклопити у колективни рад оркестра. Карајан је знао да му Правилник о раду Оркестра не даје за право да запошљава новог члана против воље осталих чланова оркестра. Али је пронашао „рупу“ у том Правилнику (један нејасно формулисани параграф) и унео је Sabine Meyer доведе у оркестар на место кларинетисте. Али му оркестар ту малу подвалу није опростио, и приредио му велике непријатности, да би на крају, сама Сабина донела одлуку да оде.

Колико колектив оркестра може да загорча живот и тако чувеном диригенту као што је Карајан, говори и следећи пример.

На гостовању са оркестром Бечке Опере у Миланској Скали, да би поставио премијеру *Бовма*, Карајан је у Милано довео само чланове оркестра и солисте, рачунајући да ће за остале (помоћне) службе ангажовати људе из Скале – између осталог и суфлера. Након неколико проба, Бечки оркестар је ступио у штрајк. Рекли су: ми имамо свог суфлера већ 40 година, и не желимо тог Италијана. (Напоменимо да се текст опере певао у оригиналу, дакле, на италијанском). Дакле, догодило се исто оно што и у случају са Sabine Meyer – борба оркестра за моћ да одлучује. Карајан је на то помирљиво рекао: добро, водићемо пробе без суфлера. Али, за улогу Мисете ангажована је солисткиња која није добро знала текст напамет и тражила је суфлера. Један члан Бечке Опере предложио је да он преузме улогу суфлера, али му то чланови оркестра нису дозволили. Тада је Карајану прекипело, и ангажовао је Италијана. На дан премијере људи из оркестра извели су општи штрајк. Публика је већ седела на својим местима када је Карајан изашао на сцену и објавио разлог због којег представа мора бити одложена. Након недељу дана солисткиња је савладала текст и представа је изведена без суфлера.

Сваки други диригент био био извиждан од Миланске публике, али за Карајана су имали пуно разумевања и обасули га овацијама, највећим које је у свом животу доживео. Међутим, за њега то је био тек почетак краја рада са Бечком Опером.

У својој књизи *Карајан* аутор Roger Vaughan пише о томе (на страни 213): „Године 1964. Карајан је напустио Опери. Није то био хармоничан опроштај. Био је пун гнева и горчине, пропраћен крупно штампањем насловима у новинама и љутитим акцентима. По речима новинара, то је био крај бескрајним заверама и интригама, пропраћеним аферама у једној таквој, од стране државе субвенционираној институцији... Поступци министарства, затим политичких противничких струјања,

партијске преприке и неодговорне индискреције мучиле су већ дуго живот Аустрије, али ретко када тако снажно као за време Карајанове ере. Новинари су о томе писали са задовољством – од тога је њихов лист имао финансијске користи.“

Шта даље

Пре две године уведен је код нас поново систем централизоване структуре управљања, са задатком да пирамиду власти врати у нормалан положај, тј. с основном доле и врхом горе. Почетком сезоне 1993/94. именован је нови управник Народног позоришта Г-н Берчек и нови директор Опере, диригент Г-н Шајновић, којима су дата сва овлашћења за увођење реда у организационој структури. То радикално мења ситуацију сваког појединог члана у систему управљања.

Али, по старом, добро познатом правилу, теже је прекројити старо одело у ново, него сашити га од новог материјала. Од управе се тражи да с истим особљем које је до јуче имало пуну слободу одлучивања, сада од њих захтева пуну изолацију од било каквог облика управљања, да има пуну поверење у нову управу и слуша њене наредбе, и само брине како да најбоље извршава своје радне задатке. А поврх свега, сада је управник позоришта тај који њима може дати отказ, ако с њима није задовољан.

Није тешко наслутити да се особље отворено буни против новог система. Први који су „повукли ногу“ и створили нову неформалну групу је група солиста, јер су они највише изложени дејству нових ограничења. Раније им је било омогућено да сами бирају улогу, или да отказују учешће ако им се понуђена улога не свиђа. Програм рада (време и број проба као и распоред представа) прилагођавао се њиховим приватним гостовањима у другим оперским кућама, а сада морају да траже писмено одобрење; добијају суспензију зато што не желе да спремају премијеру са младим диригентом – почетником, јер сматрају да то не одговара њиховом реномеу, итд.

Да не би садашњи сукоби између управе и чланова Опере даље ескалирали на штету опстанка Куће и публике, потребно је извршити реструктурирање неких делова организације и увести више реда. Потребно је, по мом мишљењу, да Управа Опере, заједно са уметничким Саветом и Министром за културу реши следеће функционалне задатке управљања:

1. Утврди репертоарску и програмску политику развоја Куће, и промени досадашњи начин планирања (обезбеди потпуну координацију између репертоарског, оперативног и финансијског плана);
2. Регулација права и обавезе свих запослених на радном месту, и успостави стриктну контролу рада;
3. Среди материјалне прилике у Опери.

I Утврђивање политике развоја

Београдска Опера спада у тип репертоарског позоришта. Суштина овог типа организовања јесте у томе да на репертоару има истовремено неколико оперских дела, тако да се њихове представе могу смењивати из вечери у вече. (Репертоарска позоришта су пре свега непрофитне организације и, кад је Европа у питању, специфичност њеног континенталног дела; У Енгле-

ској постоје свега два таква драмска позоришта. У Америци постоје око 300 непрофитних позоришта основаних са циљем да следе пре свега уметничке а не комерцијалне циљеве.)

Други тип позоришта код нас носи назив »Stagione«³ у којима се представе истог дела приказују у континуираном следу (in continuous»run«), и више одговарају комерцијалним позоришима. Овај тип организације могуће је установити тамо где постоји бројна публика и довољан број поновљених представа да се покрију трошкови продукције.⁴ Очигледно да код нас нема услова за такав облик рада јер је број љубитеља опере ограничен.

До пре неколико година на репертоару Београдске Опере налазило се око 20 – 25 дела од којих и 4–5 премијера у сезони. Сада се тај број јако смањило – у сезони 1992/93. било је на репертоару седам дела и једна премијера. Смањило се и број представа јер, на заједничкој сцени с Балетом и Драмом, Опери припадају само по две вечери недељно, а сцена у Земуну се реновира. Дакако, успех позоришта се не може мерити само бројем дела на репертоару него и њиховим квалитетом, бројем представа и одзивом публике – иначе је то расипање друштвеног новца на нешто што друштву није потребно.⁵ Боље је имати пуну салу у скромнијим условима рада, него велелепну зграду, опрему и велики ансамбл за велику продукцију, а мале уметничке резултате и скоро никакву сарадњу с публиком. Због тога, услове за успешно руковођење Београдском Опером од стране нове управе и у новим условима, видим у следећем:

1. Ревидирати циљеве куће и јасно их дефинисати. Циљеви Управе, уметника, маркетинг службе и публике се морају поклопити. Циљеви морају бити јавно објављени у виду параграфа Статута Опере и Правилника о раду.
2. Сваке сезоне изнети у јавност годишњи план, али и средњорочни и дугорочни план рада.
3. Ресформисати садашњу Маркетинг службу и формулисати све њене задатке у виду детаљно разрађеног годишњег, али и стратедијског (средњорочног) плана рада. План треба да укључи предлоге за: усклађивање понуде и потражње; истраживање услова и одређивање цене улазница; предлог за промоцију продукције; методе продаје улазница; основне правце комплексног проучавања публике (тржишта); рад са спонзорима; итд.
4. Пажљиво одабрати компетантан Савет Опере који неће имати само улогу почасног тела. Главна област разматрања на седницама савета су: репертоарска политика, финансирање, контрола планова рада, контрола рада маркетинг службе, уметнички развој куће, процес рада, школовање уметничког кадра, сарадња са мас медијумима, итд.

Без обзира што је рад у Савету Опере волонтерски, сваки његов члан мора бити обавештен да ова служба носи са собом стварне обавезе, захтева комплетно учешће целокупног његовог знања, способности, марљивости и угледа. Ако чланови Савета занемаре ове своје обавезе, њихово присуство штети институцији Опере.

II Регулација понашања правним актима

Након што дефинише основне циљеве Куће и утврди репертоарску политику, пред новом управом Београдске Опере сто-

је још низ питања којима треба решити организациону структуру. Издвајамо овде два таква проблема:

1. Ускладити с циљевима Куће сва правна акта којима се регулишу односи запослених на раду, и однос према раду, (Статут, правилник о раду, Систематизација радних места, Кућни ред, и др.), као и односи са околином (извором финансирања, публиком путем абонмана, разни уговори, итд.).

2. Израчунати потребан број запослених, и утврдити начин на који ће се вршити њихов избор и ангажман.

Питање броја запослених у нашим позориштима никада није било озбиљно разматрано. (Постојала је једно време чак обавеза свих радних организација па и уметничких, да запошљавају приправнике, како би се избегао раст броја незапослених у земљи).

Амерички писац и директор позоришта у New-York-у Stephen Langley има следеће мишљење о томе како треба решавати питање запошљавања у позоришним кућама: „Сувише велики број запослених може бити исто тако штетан као и недовољан број. Међутим, боље је да тај број буде мањи него превелики. Ни један запослени није незаменљив, али, свакој запосленој особи треба пружити осећање – и не само осећање – да је потребан институцији у којој ради.“ Често се у Опери може чути следеће питање: да ли треба прво формирати репертоар па онда бирати извођаче (солисте), или прво одабрати солисте и према њиховом фаху формирати репертоар.

Решење овог питања зависи од једног другог: да ли солисти у опери треба да буду у сталном радном односу или по уговору?

По Stephenu Langley-у ова два начина треба комбиновати. У сталном радном односу треба људе запошљавати само онда ако се ради о пословима који траже њихово стално присуство, тј. пуно радно време. Такви су послови: управе, рачуноводства, благајника, инспекцијента, електричара, декоратера, радионица, гардеробера, домара, вратара, ложача, службе обезбеђења, и сл.

Сва радна места уметника треба попуњавати на основу уговора на одређено време или их сматрати хонорарним. Тиме се рационализују трошкови и постиже већи проток људи, тј. њихово лако и брзо замењивање уколико се покаже да не одговарају захтевима посла.

По правилу, број запослених у репертоарским позориштима је већи од броја у позориштима типа Stagione где су услови рада другачији. У Београдској Опери све су уметничке професије везане сталним радним односом; у овом моменту запослено је 24 солиста (осам сопрана, пег тенора, три баритона и два баса). С обзиром на скроман број наслова у представама није могуће обезбедити њихову пуну (и жељену) запосленост. Оркестар има 48 сталних чланова и приближно исти број хориста. У претходном систему самоуправљања рад свих запослених био је нормиран, па тако и рад солиста – према фаху и категорији певача. У пракси се испоставило да је тешко наћи заједничку основу по којој би се праведно процениле и упоређивале тако различите врсте послова као што су уметнички, технички и административни; зато су данас норме стављене ван употребе, исто тако и категорије разврставања певача. Међутим, озбиљно се размишља о поновном враћању на систем уговора о ангажману уметника (диригента, редитеља, солиста и оркестра) који је био уведен код нас после

рата, а затим напуштен. Са становишта ефикасности рада Београдске опере оваква организација има вишеструке предности; али исто тако и са становишта публике, јер слушање истих певача, диригента и других, читавог свог живота замара и престаје да привлачи. Публика тражи у опери изненађења и промене (тим пре што се код нас углавном изводи тзв. „стандардни репертоар“ где нема других изненађења осим промене извођача).

Уговори су природнији облик организације рада и са становишта уметника, будући да основу њиховог успеха (треба да) чини стална конкуренција са другима, у којој побеђују најбољи. Али, у том случају морају бити решена три важна пратећа питања: постојање Оперског студија где могу да се усавршавају, затим Синдиката уметника који ће штитити њихова права, и, бенефицирани радни стаж.

III Управљање финансијама Оперe

Београдска Опера никада није могла бити усмерена ка стицању профита, чак ни на неке веће зараде од продаје улазница – са таквим захтевима и у датим условима рада она не би могла да опстане. Њени трошкови се редовно покривају из државног буџета, али су, из неких разлога, та издвајања временом мењала намену и назив. Да би се данашња ситуација Београдске опере боље објаснила потребно је овде дати кратак преглед разлога тих промена.

У првој послератној фази финансирање позоришта је имало за циљ што бржи развој позоришне делатности, што већу продукцију и што шири круг гледалаца из свих слојева друштва. Одлазак у позориште сматрао се после рата неком врстом друштвено-политичког задатка у области културе за све, и зато је био стимулисан преко синдиката, предузећа, школа. Позоришне дворане су заиста биле пуне, и чекало се на карту више. Трошкови су се лако покривали из буџета (и приходом од улазница које су биле јефтине), и то према потребама исказаним у годишњим плановима позоришта.

Двадесетак година након тога променио се назив даваоца средстава који се прво звао ФОНД за културу, а затим Самоуправна интересна заједница културе, с намером да се успостави боља равнотежа између тзв. „давалаца културних добара“ и „корисника“ тих добара; јер су се у то време, смањила расположива средства за културу и променио критериј. Нови систем финансирања позоришта којег је увео СИЗ културе звао се популарно „динар на динар“ – на сваки зарађени динар од продаје улазница позоришта су добијала одређену суму новца од државе. Циљ ове мере је био да се стимулише посета – јер је број гледалаца почео нагло да опада.

Иако је имао на располагању мање средстава него раније, и овај систем је имао својих предности. Пре свега, стимулисао је позоришта да воде рачуна о гледаоцима, да ослушкују њихове потребе и да бележе њихове захтеве. Формирана су тзв. Друштва пријатеља позоришта, Позоришне комуне и разни други облици живе сарадње с публиком, не би ли се придобила њена наклоност (организовани су бројни разговори с глумцима после представа, затим по школама, студентским домовима, домовима културе и радним организацијама. (Сетимо се овом приликом и доброд

обичаја Ателсеа 212 да у паузама представа посетиоцима дели бесплатно кафу). Посебна вредност овог система била је и та што се стварао утисак да су дотације заиста зарађене паре, а не некакво пасивно покривање трошкова позоришта.

Додуше, убрзо се показало да овај систем, у нашој средини, има и свој негативни нул-продукт: тзв. „мртве душе“. Ствари су се одвијале тако што су предузећа најчешће у целисти откупљивала представе, а затим улазнице бесплатно делила члановима својих колектива. Ови се, међутим, нису увек појављивали у позоришту, тако да је број продатих улазница скоро редовно био већи од стварног броја посетилаца у сали. То је умањивало ефекат сарадње између позоришта и радних организација, и ометало остваривање жељеног друштвеног циља. Затим су и предузећа почела да избегавају своје финансијске обавезе према позоришту. Бољом контролом и корекцијама, систем се свакако могао побољшати. Уместо тога, он је, на жалост, брзоплето напуштен. Угасила су се сва Друштва пријатеља позоришта и Позоришне комуне, спласнуло је одушевљење глумаца, певача и управе позоришта, а број гледалаца нагло опао. Од тада до данас посећеност позоришта у Београду (искоришћеност капацитета сала) није више достигла ниво тог златног доба позоришта када је основа за стимулацију њиховог рада била – нико други него публика.

Уведен је затим опет нови систем финансирања позоришног рада чији је циљ био стимулисање броја премијера годишње. Веровало се да ће већа продукција довести и већи број гледалаца у сале. Уместо тога, нови систем је довео до поплаве премијера, а нарочито монодрама које су се могле спремити на брзину, нису много коштале, а могле су се презентовати код СИЗ-а културе као премијере. Дошло је до знатног одлива средстава СИЗ-а и презасићености тржишта, али жељеног одзива гледалаца није било. Премијере су сустизале једна другу, њихово пуно рекламирање скоро да више није било могуће, критике су изостајале, и створило се некакво конфузно стање, како за извођаче тако и за публику. Новац се, дакле, нерационално трошио.

Уместо да се спроведу одговарајући прорачуни и број премијера сведе на оптималан број, убрзо је и овај систем финансирања напуштен и замењен другим. Сада је критериј финансирања постао број одиграних представа у матичној кући и на гостовањима. То је покренуло позоришта да повећају број термина, па макар се представа играла пред полупразном (па чак и скоро сасвим празном) двораном.

Будући да и то није дало жељене резултате, поново је СИЗ културе променио сврху издвајања средстава за позориште. На жалост, и финансијска ситуација СИЗ- се у међувремену променила, пара из буџета је било све мање, а сви заједно су трпели страховити утицај стално растуће инфлације. Пара је било још само толико да се покрију трошкови личних доходака запослених у позоришту, по систему „условног радника“. Позоришта су ове покушала да „доскоче“ тако што су неконтролисано повећавала број запослених, а истовремено смањивала обим рада (број премијера и представа, издатака за опрему, припрему и приказивање), а повећавали цену улазница – што је, опет, смањило број гледалаца. У крајњој линији, овај нови систем их је довео на руб сиромаштва.

Тек од скоро, инфлација је заустављена и динар стабилизован. За позориште то значи поново могућност планирања на дужи рок. Али општа економска ситуација у којој се нашла цела земља (након међународних санкција) не обећава у догледно време значајније већи приход од државе. Зато се сва наша позоришта, па и Опера, све чешће обраћају спонзорима и донаторима. Иако ни то није довољно јер је приход привредних предузећа данас толико смањен да и сами једва преживљавају, пријатно је сазнање да ипак постоји воља да се појаве као појединачни даваоци позоришту.⁶

Међутим, Оперска уметност захтева сталан и гарантован прилив средстава. Још пре две године код нас је ситуација била таква да је тадашњи в.д. директора Опере Константин Винавер изрекао следеће туробне речи: „Министарство за културу (које је заменило претходни СИЗ културе) треба да одлучи да ли жели да Београд има оперу, и у складу са тиме да је финансира. У противном, Оперу треба затворити јер ће се ускоро десити да је она потребна још само онима који у њој раде...“

У неким земљама (Енглеској и Америци, на пример), оперске куће се затварају на одређени рок (отказује се читава сезона), или се чак распуштају све дотле док се не нађе решење за њену економску ситуацију и испланира боља контрола трошкова.

Ни највећа светска оперска кућа Метрополитен није била поштеђена економских криза. Године 1974. била је пред затварањем када је управа позоришта одлучила да за директора продукције доведе новог човека, Johna Dextera. По његовим речима, први његов задатак био је да се утврди где леже техничке слабости, и на којим кључним местима Кућа није организована на најбољи начин. „Тако сам годину дана провео истражујући да ли постоје неки од техничких послова које треба променити, а следеће две године провео сам тако што бих своје процене спроводио у дело.“ Затим је успоставио економску контролу. „Када сам дошао у Метрополитен није било никога ко је могао да ми да подробен преглед и план послова са одговарајућим износом трошкова.“ Затражио је од рачуноводства да у будуће детаљно води рачуна о свим трошковима, а сам је увео нека значајна економска огрaчиничења. „Пошто су материјал за декор и сценографију били прескупи, све је требало начинити од нечег другог, а дизајнери и редитељи су морали да пронађу једноставније поступке да би остварили своје замисли; Много што шта се на сцени може остварити осветљењем, а не сценографијом; а морали су водити рачуна и о осталим трошковима: изгубљеног времена у паузама, на поправкама, нерационалном ускладиштењу...“

Истовремено је Dexter осовременио репертоар увођењем новог естетског приступа, са циљем „да оперу, ту скупу уметничку форму, чији су духовни корени били утемељени у економици једног другог стољећа, учини изводљивом, и поред ослабеле економске моћи, и мање моћи спонзора.“ Објавио је девизу да „оперске куће морају да науче да се више ослањају на сопствену машту, а мање на новац“ – и следећих шест година провео у Метрополитен опери, енергично спроводио то своје убеђење у праксу. Проширио је, до тада конзервативни репертоар, увео нове и смеле поставке стандардних опера, али и опере 20. века. „Одједном

се и устаљени репертоар других америчких оперских кућа појавио у сасвим новом, савременом руху!¹

Ово своје искуство у организовању позоришта Dexter је стекао у свом претходном ангажману у Краљевском дворском позоришту у Лондону и код Лоренса Оливијеа у Националном позоришту – у време кресања субвенција и растуће инфлације у Енглеској.

Уколико Београдска Опера има жеље да следи овакве мере, она исто тако мора да реши свој основни проблем: да одреди цену коштања свог производа.

Цена продукције је неопходна основа за свако реално договарање између позоришта и финансијера, одн. спонзора. Ако није позната цена продукције онда није могуће знати да ли су средства са којима позориште располаже довољна или недовољна да испуни договорени обим и квалитет рада. Цена продукције ће омогућити да се уреди односи са извором финансирања, да се утврди реална сума трошкова и коначно, добије основа за контролу резултата рада.⁷

Цена коштања позоришне услуге израчунава се по следећем обрасцу:

$$Ц = \frac{M+A+ДП+ЛД+Ф}{P}$$

при чему су:

М – материјални трошкови,

А – амортизација,

ДП – порези и доприноси,

ЛД – лични доходи,

Ф – фондови и

Р – резултати рада.

Израчунавају се, дакле, трошкови по јединици резултата; али, шта ће се сматрати резултатом, треба одредити у договору

НАПОМЕНЕ

¹ У 18. веку систем самоуправљања био је честа појава у енеглеским и америчким позориштима. Радила су као деоничарске компаније, глумци су били главни деоничари, а одлуке су се доносиле гласањем. У овом веку то су још само (били) Living Theatre и Mabon Mines. Али ни у њиховој пракси систем самоуправљања се није најбоље показао. Након 30 година самоуправљања коначно је и Living Theatre ангажовао управника. На исти начин је својевремено и Steppenwolf Theatre Company из Чикага напустио колективни начин селекције репертоара и ангажовао уметничког директора коме је поверио доношење одлука.

² До које мере се код нас самоуправљало показује и следећи оглас који је 19. III 1979. године објављен у дневној штампи: „Народно позориште – благајна улазница на Тргу Републике неће бити отворена због спречености благајника.“

³ Stagione – (итал. значи годишње доба), је у Италији назив и за оперну сезону, која траје од краја зиме до краја пролећа. Stagione је и назив за оперну дружину састављену за такву сезону.

⁴ Постоје и друге разлике између ова два типа позоришта – у политици продукције, ангажовању уметника, организацији рада и др.

са финансијером. То може бити: премијера, али и представа, затим гледалац и др.

Код израчунавања цене по јединици продукције треба имати у виду да трошкови, у односу на број и квалитет представа, не стоје у линеарној корелацији. То значи да већи трошкови не обезбеђују неминовно и већу ефикасност. Треба трагати за оптималном вредношћу – утврдити доњу и горњу границу у чијим оквирима трошкови позоришта могу, у садашњим условима, да се крећу.

То би свакако дало одговор на питање које се већ чуло – да ли нам је Опера још потребна и није ли дошло време да се она затвори?

На жалост, мора се признати да развој Београдске Оперe није до сада био приоритетни задатак оних који су водили нашу културу. Због тога и немамо бројнију оперску публику, и не спадамо у народ који радо и лако издваја новац за Оперу. Посматрано према броју становника ми смо међу земљама Европе с најмањим бројем оперских кућа (једна у Београду и друга у Новом Саду).⁸

После седамдесет година свог постојања Београдска Опера поново има улогу пионира који се бори за своје место под сунцем. Али то, само значи да људи који раде у Опери морају бити стрпљиви у садашњем тренутку ратне и материјалне кризе – али и да се припреме за будућност, да интегришу све своје снаге (интелигенцију, професионализам и своју оданост уметности) како би избегли неке грешке које су до сада чињене. Како то каже James Nederlander, власник једног америчког позоришта: „Свако позориште има начина да успе, једини проблем је, како да се он пронађе!“

1. мај 1994.

⁵ У жељи да задржи своје гледаоце (напуни салу) Метрополитен Опера је у периоду од 1971–1975. године имала на репертоару дела само четири композитора: Вердија, Пучинија, Росинија и Вагнера – јер је то публика тражила. По мишљењу једног америчког театролога, само у веома повољним материјалним условима и добро успостављеним односима са публиком могуће је у позоришту експериментисати са новим ауторима и непознатим делима.

⁶ Према подацима рачуноводства Народног позоришта приходима од спонзора покрива се само 3–5% трошкова овог позоришта.

⁷ Право је чудо да досадашњи управници наших позоришта нису предузели ништа за израчунавање цене коштања. У Заводу за проучавање културног развика у Београду завршен је 1990. године порјекат: др Вера Икономова: „Основе за утврђивање цене услуга у позоришној делатности“. – Теоријске претпоставке изнесене у овом раду могле би да послуже као полазна тачка за даљу разраду проблема и практичну примену.

⁸ У данашњој Немачкој, на пример, једна опера долази на 800.000 становника, а код нас на шест милиона.



Владимир МАРЕНИЋ

Живојин Марковић, сценограф, сликар

Позоришна представа је вишесатни стваралачки чин. Можемо је гледати, о њој говорити, мислити, покушавати да је дешифрираемо, али она нестаје, брише се у истом тренутку када се радња завршава. После представе остаје само слутња садржана у покрету, гласу, мимици: као нејасно сећање и неодређена, неизвесна емоција.

Представа скинута са позорнице престаје да живи. Са њом престају да живе и сви други елементи представе. Беживотни, одвојени од целине сценског простора, остављају још само по који светли траг неке игре, церемоније неке свечаности у којој су ти делови некада учествовали. Сад су они без живота и значаја, отпад без душе, бачени у претрпане прашњаве позоришне магацине. Лишени важности и вредности које им је пружала позорница, претворени евентуално у музејски експонат, ови предмети не могу више ни изгледом ни садржајем да буду оно што су били на позорници – вредно и важно уметничко дело.

Тако би могао да изгледа крај приче о једном послу. Али почетак је сасвим другачији. Наиме, хтео бих да говорим о позоришној сценографији ликовној сценској дисциплини врло важној за остварење и обликовање позоришне представе, о дисциплини која остварује различите односе према тексту, игри глумца, режији, сценској радњи и, разумљиво, гледалишту – публици. Повод, за ово размишљање је изложба ЖИВОЈИНА МАРКОВИЋА, познатог војвођанског сценографа и сликара, уметника који снагом свога талента, своје маште и занесењаштва остварује особену позоришну уметност – сценографију.

Снага сценографске уметности је, пре свега, у њеној иреалности у новопронађеном и својствено доживљеном имагинативном представљању догађаја и расположења. Сценске ликовне уметности – сценографија, костимографија, маска, светло и др. преудешавају сценски простор а самим тим и сценски живот и догађаје својом колористичком и обликованом игром у времену и простору, игром којом се постиже и остварује складно и потребно јединство целине.

При томе, јасно видимо како се на позоришним даскама, стварни живот претвара у живот визуелног света сцене. Глумци говором, покретом и емоцијама преображавају писану реч у живу. Глумац даје живот писаној речи, а сценограф цртежом, формом, композицијом, даје живот простору – старе и већ познате просторе преображава у нове, још неистражене и неиспитане.

Познате су недоумице колико се сценографијом сугерира одговарајући сценски простор: шта је то атмосфера представе, шта се њоме постиже или жели постићи, која је то права мисао – идеја представе. Колико су сценографија и костим потребни представи? Има их који мисле да је глумац у костиму или без њега сам себи најбоља сценографија!? Усвајајући текст који говори, глумац својим вредностима дограђује и обогађује лик и тако креира улогу. Но глумац свој посао обавља у простору који га окружује и он тај простор осећа и доживљава био он пун или празан. Али дешава се нешто што је ван моћи глумца. У сценском простору може бити, а то се често заборавља, колико сунца, радости, среће, наде, толико и туге, мрака, претње, стрепње, страха; у њему можемо осетити и бескрај и скученост, не само физичку већ и психичку. Затим стил епохе, време које тече, па чак и наговештај унутрашњег скривеног смисла текста, све се то не да ни видети ни осетити без праве интервенције сценографа. Тек јединство, глумачког израза и сценографског простора чине простор за игру...

Изведена сценографија је просторно тродимензиално решење које уједињује оригиналност замисли и амбијента са четвртм димензијом представе – временом, сценским временом које на позорници брже иде и краће траје. Идејно решење у виду сценографске слике, скице је дводимензионални резултат и овде га третирамо као слику. На сцени се сценографија гледа, осећа и слуша, у сценографском простору се говори, пева и игра. Међутим, дводимензионална слика или скица, на изложби је нешто друго: сценографско-костимографска идеја, сама по себи је догађај. Она је независна од сценске реализације, она је као експонат ликовни тренутак. Основна сврха тих слика и скица је да наговесте и дочарају својом бојом, формом и композицијом као и распоредом предмета и симбола, добар и јасно дефинисан утисак на основу којег ће се сценографија, касније, бити реализована на позорници.

Живојин Марковић је високошколовани сценограф. Завршио је Академију прим. уметности у класи истакнутог професора Миленка Шербана. Проф. Шербан је сјајно анализирао текст, одлично координирао с режијом с глумом, и расправљао о суштини драмског дела. Било је потребно само запамтити три важна правила, која је саопштавао Шербан: било какав да је

сценографски прилаз, он у суштини није ништа друго до условност или простор не треба описивати него му наћи суштину, и на крају потребно је постићи најтешњу сарадњу између речи и материје, и открити њихов ритмички однос.

Жика Марковић као добар студент, запамтио је речи свога професора и држао се тих правила. То је и резултирало лепим успесима у обимном раду сценографа Марковића, који је за своје матично позориште „Стерија“ урадио преко 140 сценографија са више од 30 редитеља. Двадесет пет година је веран своје позоришту. Важно је напоменути да је он сам сликао своје декоре што је велика предност и гаранција за квалитет изведених представа.

По завршетку студија четири године проводи на пракси, као сликар у сликарници Народног позоришта у Београду, за коју се сматра да је најбоља у нашој земљи. Кроз сликарницу Народног позоришта прошли су сјајни сликари, да споменем само неке као: Јована Бјелића, Брајловски, Жедрински, Вербишки, Беложански, Лучев, П. Васић, Д. Ристић, Ј. Крижек и многи други. У сликарници Народног позоришта илекао је добро занат који му је касније користио, приликом реализација сценографских идеја. Сем сценографијом и позоришним сликарством бави се сликарством, илустрацијом и другим ликовним дисциплинама. Члан је Клуба ликовних уметника Вршца и редовно излаже.

Живојин Марковић 25 година свог живота поклонио је Вршцу, граду богатих културних вредности, добре архитектуре и лепих успомена Поред редовног посла у Н. поз. „Стерија“ он ради сценографије за разне прославе, свечаности, јубилеје, школске приредбе, државне празнике, затим годишњице, новогодишње приредбе за децу. Декорише град за разна догађања, прави сценографије за фестивале фолклора и аматерских позоришта Војводине и још много другог.

Пред нама се налазе у овом тренутку сценографске слике и цртежи Живојина Марковића. То је углавном одбир из 140 премијера вршачког позоришта. Посматрајући ове радове подсе-

тићемо се неких вредних и значајних представа позоришта а у исто време добрих и успешних Марковићевих сценографија. Скренуо бих вашу пажњу на слике, које су и у идеји и ликовном третману вредне пажње: Мрожеков *Танго*, Стеријина *Лажса и Паралажса*, Шекспирова *Бојаваљенска ноћ*, *Крај љубави за љубав*, М.Туторова, Н. Макијавелијева *Мандрајола*, Сарнички – Тарабузи *Кавијар и Сочиво*, *Чудо у Шарјану* Симоновићева, затим: *Стаклена Менаџерија* – Браћа Карамазови, *Ко се боји В. Вулф*.

Међутим, морам рећи где настају дилеме код оцене и процене сценографске слике. Две су ствари реални „живи“ простор, простор за игру глумца, и имагинарни, измишљени простор – идеја простора. Замислиени простор идеја која се истражује може бити тек претпоставка, маштање, тражење расположења и других вредности које постоје пре свега само у тексту. Јер сценограф чини прво текст па после тога разговара с редитељем. Тако једна оваква скица или слика у правом смислу речи је само, прва мисао. Она може а не мора бити изведена, реализована на позорници.

Зато овим сценографским сликама, пре свега, треба прићи као вредним ликовним експонатима јер они то у сваком погледу и заслужују.

Познати белгијски сликар и сценограф Серж Крез који у разговору с Рене Еноом, театрологом и аутором чувене едиције „Le Dacor de théâtre dans le monde“ каже: „(...) Сценограф треба да је многостран. Он мора бити психолог – да сагледава животност текста и ликова; он мора бити критичар – способан да анализира економске, друштвене односе главних личности а истовремено он мора дати конкретне елементе који проистичу из његове инвентивности духа; он мора бити архитекта: место збивања драме треба да одговара вишеструким, захтевима: он мора бити вајар: светлост, сенке морају играти и сукобљавати се на људима и предметима у сценском простору; он мора бити сликар: декор, костим, осветљење, маске и сви други пратећи предмети дејствују својим обликом, бојом и материјалом. Он мора бити још много тога...“



Живојин Марковић: Сценографија за „Стаклену менаџерију“ Т. Вилијамс



Даниел Обрадовић

Осећам то као пријатну обавезу, да остављајући на овај начин траг о уметничком делу Даниела Обрадовића, отргнем његово име од заборава и сачувам, за историју српског позоришта, податке о његовом успешном стваралаштву. Много пута сам протеклих година аплаудирао његовим креацијама на сцени. Чиним то и сада, одајући признање његовом целокупном уметничком делу.

Овај истакнути српски глумац заузимао је почасно место међу неколико најбољих у ансамблу у времену, када је тридесетак изванредних уметника подигло углед Нишког позоришта до степена најбољих театарара у земљи.

Дошао је у Нишко позориште 1. септембра 1955. из, онда цветале, Мостарског позоришта. Пре тога провео је по једну сезону у позориштима Ријеке и Бања Луке. Завршио је Средњу позоришну школу у Новом Саду.

Трагајући за добрим глумцима који би обогатили нишки ансамбл, а који су били вољни да се настане у овом граду, видео сам га први пут у представи, мислим да је носила наслов, „Шпијун“ од Черкеза и одмах ми је запао за око.

Био је то обичај који је у пракси Нишког позоришта увео његов управник Љубиша Ружић, да редитељи, у времену док су били слободни, између две режије, сваке године, крстаре позориштима по земљи, гледајући представе анимирају глумце какви су по њиховом мишљењу недостајали ондашњем ансамблу, да дођу у Ниш. Када сам видео у Мостару Даниела Обрадовића, реферисао сам Уметничком већу о његовим квалитетима и на основу тога, Позориште га је позвало да ступи у његов ансамбл. Од доласка 1955. па све до одласка у пензију и неочекиване смрти 1984. остао је у Нишком позоришту.

По много чему био је особена личност какву не срећемо у свакодневном животу, па је због тога вредно осветлити га и са те стране.

Рођени је Бањалучанин. Отац Личанин, отишао је са својим братом у печалбу у Америку, где се запослио у руднику. Оженио се Пољакињом која се такође тамо обрела у потрази за хлебом. Вратили су се заједно у земљу и настанили се у Бања Луци купивши малу кућицу са нешто дворишта повише чувене „Црне куће“, опеване у делима Кочића и Ћопића. У браку су добили двојицу синова Казимира и Даниела. Казимир је као млади Скојевац ухапшен, одведен у логор и стрељан. Име му се налази међу именима уклесаним на споменику ослободиоцима Београда.

Даниел је као дечко глумио у драмској секцији једног културно уметничког друштва чији је стручни руководилац био Ратко Сарић, члан Бањалучког позоришта, његов доцнији вишегодишњи колега у Нишком театру. На Сарићево наваљивање Даниел се пријавио на конкурс за пријем у Новосадску средњу глумачку школу. Пошто је примљен, постао је стипендиста културно уметничког друштва из којег је пошао на школовање. Иако је после завршене средње глумачке школе боравио само годину дана у Бања Луци, срцем је остао везан за тај град на Врбасу више него ли што би се то могло рећи ма за кога да је привржен своме завичају. Доприanela је томе и његова огромна љубав према мајци, која је остала да живи у њиховој малој кућици у Бања Луци све до своје смрти.

Био сам неколико пута у његовој кући, или седео у хладу под дрветом у дворишту за импровизованим аматерски направљеним столом и клупом, пијући кафу са његовом мајком. Везан и сам родбинским везама за овај диван град на два рекама Врбасу и Врбањи, одлазио сам сваке године, понекад и по два пута, у њега. Увек сам добијао налог, или молбу од Даниела, да, обавезно, посетим његову усамљену мајку. И њему и њој било је мило кад би им могао усмено да пренесем поруке или испричам како им је, и како се осећају. Сваки пут кад бих долазио, примећивао сам промене на кући, или у дворишту. Све што би у току године уштедео, или зарадио радом на филму или телевизији, Даниел је трошио на дотеривање своје кућице која ме је необично подсећала на куће какве је Бора Станковић описивао сликајући његово Врање. Једне године опазно сам, лети, белим емајлом свеже обојене старе црвоточне и расточене прозоре и врата тако, да је кућица сва сијала као да је из бајке; друге године новоуграђени паркет који, истина, није представљао најприкладнији материјал за под куће која није имала подрумске просторије, али јој је зато давао тон отмености. Приликом следеће посете, затекао сам пажљиво направљену и дотерану оставу за дрва, која је, сада, обновљена, пре одговарала просторији за становање у њој, него ли остави за огрев. Најзанимљивији је био случај са двориштем велике, новосаграђене школе. За време одмора, деца су прескакала ниску, стару, ограду и брала воће у његовом дворишту пентрајући се при том на шупу правећи штету и разбијајући цреп. Често им је лопта у игри прелетела ниску нахерену ограду, па су је прескакањем, ради враћања лопте, још више ра-

зарали. Све је то узнемиравало чуварну и већ помало нервозну старицу, па се пожалила сину.

Само што је дошао на летњи одмор, сутрадан ујутру, Даниел се створио прд канцеларијом председника општине, тражећи пријем. Захтевао је од председника да му се изда дозвола за куповину неколико кубних метара дасака, које су у то време представљале јако дефицитаран материјал. Само онај ко је познавао Даниела и његову упорност, може замислити како је текао тај разговор. Запретио је, вероватно, председнику да неће изаћи, ни милом ни силом, из кабинета, ако не добије тражени налог. Добио је прву категорију дасака и направи преко два метара високу ограду, између куће и школе; ограду коју не би ни неки овежани затвореник, који је решио да се пошто пото докопа слободе, могао да прескочи. Таква каква је направљена, коштала је неколико пута више но што би стајала нормална, ниска ограда, од за тако што употребљиве грађе, није уз то била ни лепа јер је својом незграпношћу и висином падала у очи и потпуно заклањала сваки видик, али је одговарала основној намени. Деца више нису могла да узнемиравају његову мајку и његов посед.

Доцније када је добио две близнакиње, „принцезе“, како их је звао, које се лети нису задовољавале одмором у малој, тада већ за петочлану породицу тесној кућици, Даниел је породици слао на море или у неко летовалиште, а сам се одмарао у својој Бања Луци, крај мајке, у новообојеној и новоокреченој „вилы“, лежећи преко дана крај Врбаса, за њега најлепше реке на свету. Стицао је на њеним обалама снагу и богатио своју машту за стварање које га је у следећој сезони очекивало. Пре но што је одлазио на Врбас, набављао је мајци све што јој је било потребно за тај дан, на би одшетао до сеновите баште хотела „Босна“, у којој је у хладу столетних стабала, уз прву јутарњу кафу, по босански, из филцана, прочитао новине и састао се са бившим бањалучким глумцима који би на путу ка мору обично, по традицији, остајали по дан два на одмору у хотелу „Босна“.

Сваке зиме, у децембру месецу, захтевао је од управе позоришта једнонедељно одсуство, да би отишао у Бања Луку и снабдео мајку огревом за другу половину зиме. Без обзира на репертоар или пробае, био је толико упоран у своме захтеву, да је управа позоришта морала да га пусти. Кад би ушао у канцеларију управника позоришта, није излазио из ње, док не добије сагласност за одсуство. Његова вештина да то постигне, представља причу за себе која би заредела опис некога приповедача.

Но кад је већ реч о овој карактерној особини Даниела Обрадовића, морамо истаћи да он није био само бескрајно добар син. Био је, исто тако, диван, нежан отац, чија се љубав према својим двома кћеркама, близнакињама, принцезама, ничим није могла измерити. Обе су биле ликом сушта слика Даниела и његове мајке. Често је, у првим годинама, њиховог живота знао да прави шале кад би га питали која је од њих две, која. Одговарао је, да тај проблем још није успео да разреши. Кад би позивао Марију, одзивале би му се обадве... Исто тако и на позив оне друге: Даниеле.

Пажљив муж, поштовао је своју достојанствену, отмену сугрупу и био изванредан домаћин. Схватајући да његова супруга, просветни радник, исто тако запослена као и он, а да поред тога

има великих обавеза око неговања две кћери, примио је на себе део извршавања кућних обавеза и редовно би их, иако није крио и напоре које му је то причињавало, извршавао. Ушао је у анегдоту по томе како је ујутру, долазећи у позоришни бифе, не свлачећи се, сео да попије прву кафу и задихан вадио из џепова цедуљнице, на којима је записивао шта му је све супруга дала у задатак да, пре пробае, набави: млеко, виршле, кифле, хлеб, шаргарепу, бутер, наранџе, слаткиш или слично. Читао би једно по једно, штриклирао оно што је већ набавио и брзо одлазио да набави заборављено. Тек после тога скидао је са главе качкет који је годинама носио и свлачио мантил, вадећи из њега улогу да и на њу баца последњи поглед пред пробае.

Имао је проширене вене на ногама и велике тегобе при ходању. Због тога је међу првима купио „мопед“ са којим је одлазио на посао и одлазио са њега, али и ишао по граду ради разних набавки. Пошто таквих, у доба кад га је Даниел купио није било много у граду, постао је врло уочљив на њему, баш као неки од холивудских глумаца кад би пролазио градом у најлуксузнијем Кадилаку, или Ролс Ројсу. Пошто није био баш свим сигуран у своје познавање саобраћајних прописа, да би спречио неки евентуални контакт са чуварима реда, поздрављао је сваког милиционара при пролазу поред њега по војнички, дижући исправљену шаку до самог качкета, довикујући му: „поздрављам“, што је и иначе био његов уобичајени начин поздрављања при сусрету са познатиком. Доцније када је почео да стиче значајније хонораре играјући у филмовима, купио је мали ауто „Фиат 750“, популарног „Фићу“, који га је на жалост надживео, иако, искрено речено, Даниел није био неки врснији возач, или познавалац мотора. Тада му је већ било много лакше, јер његове ноге нису више морале да трпе.

Од ствари које су му причињавале задовољство треба, најпре, споменути пушење, пијење кафе и играње шаха. Пушио је нормално, али страсно. Играо је шах кад год је био слободан између сцена у којима је на пробама учествовао, после проба и пре представа, у позоришном клубу. Нисам сигуран да је био неки врстан шахиста, али знам да се радовао као какво дете, кад би неким успешнијим потезом освојио фигуру, или матирао противника. Галамио је при том скрећући пажњу свих присутних кликући победнички од радости. Чим би настала пауза на проби или представи, или пак у слободним часовима, улазио је у позоришни клуб крозак право великана, довикујући са врата послужи у клубу познату реченицу: „једну турско арапску, молим, али јаку!“ Скрећући пажњу на то да не жели много да чека, палио би цигарету и тражио партнера за шах.

Сваког редитеља ословљавао је са „маестро“. Био је одличан сарадник и беспрекорно се покоравао захтевима режије. Није волео сукобе и био је у пријатељству са свим сарадницима. Умео је да чува своје достојанство и ауторитет. Био је благе нарави и имао господствено држање.

За Даниела Обрадовића можемо рећи да је био обдарен свим својствима потребним добром глумцу. Имао је таленат, пријатан глас, изванредну дикцију и говорио је чистим књижевним језиком, правилно акцентујући сваку реч, што је била последица живота у крају у којем је проговорио. Био је лепа фигура, стасит

и јак, што му је унапред одређивало глумачки фах. Лице му је било изразито и маркантно. Очи изражајне. Умео је да испуни позорницу по којој се кретао са елеганцијом. Поседовао је бујан и еруптивни темперамент који му је омогућавао да тренутно прелази из расположења у расположење. Умео је да загрми својим гласом, али би се исто тако добро разумео у гледалишту кад би овај прешао у најфинији пијанисимо. Једном реџу био је глумац каквих је мало било у Србији.

Уз све оно чиме га је природа обдарила научио се још првих дана бављења у глумачкој школи од својих врлих професора какви су били Ракитин, Љубица Раваси и других, да глумцу није довољан само таленат већ и дуг напоран рад да би успео да уверљиво пренесе на гледалиште пишчеве идеје и изваја замишљени лик. Био је вредан, студиозан и упоран стваралац. Због тога је и досега највише уметничке висине оставши у сећању оних који су га гледали. По природи је био скроман и није волео да се гура. Остављао је да га истичу његова остварења. Играо је не само у позоришту већ и на телевизији, на филму и на естради рецитијући на разним приредбама, пригодним академијама и вечерима поезије посвећеним разним песницима. Био је врстан рецитатор.

На телевизији играо је у својевремено врло популарној серији: „Знање имање“, која је имала велики број гледалаца, нарочито у унутрашњости. За учешће у овој серији везана је и једна анегдота.

Када се Народно позориште из Ниша запутило на гостовање у Велико Трново, у Бугарску, за време док је аутобус са глумцима јездио према Димитровграду, на телевизији се приказивао снимак једне од епизода у којој је Даниел играо виднију улогу. Цариници и царинска полиција на граници били су окупљени око телевизора. Само што се емисија завршила, аутобус Позоришта стигао је на гранични прелаз. У првим редовима седео је Даниел. Како је први цариник отворио врата аутобуса и крочио унутра угледао је популарног јунака серије и радосно довикнуо својим колегама на платоу преласка: „Ево га!“ Остали цариници и милиционери сјатили су се да виде популарног глумца „уживо“. Даниел, међутим, није схватио о чему се ради, а није ни веровао у толики утицај телевизијског медија, него је премро од страха, помисливши да га неком грешком полиција или јури, или га је помешала са неким за ким трага. Тек пошто су се раздрагани царински службеници руковали са њим и пријатељски тапшали по раменима дошао је к себи. Кад је аутобус најзад прешао границу одахнуо је и признао сапутницима да је већ помислио да намеравају да га скину из аутобуса. „Одосте ви без мене у Бугарску, помислио сам“, рече глумац, грабећи пуним плућима ваздух да би задовољно убрзани рад срца. Играо је и у телевизијској серији „Морава“ 1976. и „Врућ ветар“ 1979. године.

И око његовог учешћа на филму било је договорштина о којима се причало у глумачком свету. Први пут појавио се на платну филма „Кампо Мамула“. Играо је једног од затвореника логора на Мамули.

У жељи да прикажу тежак живот затвореника, сценаристи су предвидели и сцену у којој заточени родољуби раде на најопаснијим пословима вађења и демотирања постављених мина

у мору. Уочи дана када је заказано снимање те сцене, пронела се вест да се у близини појавио морски пас, лудождер. Да ли је то била измишљена смицалица глумаца, који су желели да се нашале са оним плашљивима, или се морски пас збиља појавио, не знамо. Сцена је замишљена тако да са брода затвореник скочи у море у близини мине, да зарони и испод ње откачи ланац којим је причвршћена за дно. Тако би мина испливала на површину, где би је демотирали и учинили безбедном. Даниел је био један од тих којима је овај посао пао у дело. Скакање у воду је још некако и ишло, али роњење никако. Узалуд му је режисер објашњавао поступак, али Даниелу се није ишло у чељусти морске немани. Није хтео да ода свој страх, него се правио невешт. Заронио би пола метра, тек толико да се глава нађе под водом, па опет изронио на површину. За све време правио се невешт и убеђивао све да управо ради оно што режисер захтева. Задњица би међутим, за све време остајала изнад површине мора. Увеселявао је тако целог дана екипу глумаца, а нервирао режисера и екипу за снимање, која је сваки пут морала да почиње све испочетка. На крају, када је и сунце почело да залази, донета је одлука да се кадар брише из сценарија. Тек кад се вратио у Ниш, Даниел је у клубу причао како се све време правио луд, јер је сцена била опасна. Ради обезбеђења, у непосредној близини снимања стајала су два чамца са пушкомитраљезима фигурирајући стражу која је обезбеђивала да неки од „затвореника“ не побегне. Уплашени Даниел је, међутим, мислио да је то постављено као одбрана за случај да се појави морски пас и донео тренутну одлуку да надмудри редитеља и све остале иако је био добар ронилац.

Поред „Кампо Мамуле“, Даниел је играо и у филмовима: „Те ноћи“, „Узаврели град“, „Хороскоп“, „Ужичка република“ и „Двобој за јужну пругу“.

И из времена снимања филма „Двобој за јужну пругу“, вредно је забележити једну неприлику коју је овај глумац доживео у Прокупљу.

У филму је Обрадовић тумачио улогу омраженог бугарског официра. Снимала се сцена на улицама града. Између два кадра направљена је пауза, коју је Даниел искористио да оде до кафане „Европа“ на кафу. Није ни размишљао о чињеници да је обучен у униформу бугарског капетана, у униформу која је остала у сећању Прокупчана и народа Топлице, по недељима која су лица обучена у њу вршили над становницима града и околних села. Док је седео у кафани и пио кафу изазвао је подозрење људи који су један по један долазили у локал да провере ко то тако дрско пркоси њиховом већ давно усађеном бесу. Умало наш глумац није страдао. Није нам познато како се ствар разјаснила и ко је Даниела спасао линча.

Пре но што је дошао у Ниш Даниел је на Ријечи играо главну улогу у драматизацији Шеноиног „Златаревог злата“, а у Мостару улогу Переле Здумића у Будаковој драми „Мећава“, Карамана Атанаса у „Печалбарима“ Антона Панова и још неколико других.

У Нишком позоришту одиграо је преко педесет улога. Тешко је извршити селекцију оних најзначајнијих и најуспешни-

них, јер су готово све биле међу главним у комаду и успеле по квалитету интерпретирања.

Први велики успех постигао је у изванредном Ибзеновом комаду „Поход на север“, 21. 2. 1956. Не сећамо се да је иједан интерпретатор у овом многољудном комаду подбацио. Била је то изванредна представа, која је дуго остала у сећању гледалаца. Међу оним најбољима био је и Даниел Обрадовић, тумач улоге Ернудфа.

После још једног представљања публици у улози Цемса Цервиса у комаду „Плачи вољена земљо“, 28. 4. 1956. у којем је имповновао својим ауторитетом и округлошћу белог расисте, Обрадовић се појавио у малој, епизодној улози Никодија, пандура, у драматизацији Сремчеве „Ивкове славе“. Не дешава се често да се глумац памти по тумачењу неке епизодне улоге. Но Даниел је у остварење ове улоге унео толико шарма, да је дуго служила као пример шта све може глумац да направи од једне епизоде. Његов Никодије остварен је на оштрици, на рубу, са којег се лако може да склизне у карикатуру, међутим, дозирањем праве мере до које се при креирању комичног лика сме ићи, Даниел је свога пандура водио маестралном линијом праве уметности. Критичар локалног листа „Народне новине“, Драгољуб Јанковић, пишући о овој представи у броју од 1. 10. 1957. каже, између осталог:

„Од епизода остаће нам најдуже у сећању Никодије, пандур Даниела Обрадовића“.

Исте године у режији др Клајна остварио је улогу Несрећковића у „Шуми“ Островског аутентичног и на великој уметничкој висини. Даниелово тумачење Несрећковића спада међу најуспелије тумачење овог лика у целој нашој земљи. Захваљујући томе представа „Шуме“ сврстана је међу најбоља остварења виђена на Нишкој сцени.

У Огризовићевој „Хасанагиници“ играо је у две различите поставке. Најпре је тумачио Пинтеровић бега, а дошњије, у другој режији, Хасану.

Ређају се успеси у „Станоју Главашу“ (насловна улога) у коме је показао сву раскош свога талента тумачећи подједнако добро и она романтичарско лирска места, као и реалистичке сцене на којима се углавном инсистирало, „Цељски грофови“ (Херман), „Окамењено море“, драма Велимира Лукића (Агамемнон).

Критичар Драгољуб Јанковић забележио је у својим приказима писаним у то време:

„Романтични лик хероја Станоја Главаша дао је снажно и уверљиво Даниел Обрадовић“.

„Робусног Агамемнона разапетог између осећања родитељске љубави и притиска ратоборно расположеног народа и свештенства, дао је Даниел Обрадовић веома сугестивно и изнијансирано“.

Петар Волк, театролог и критичар, у књизи „Позоришни живот у Србији 1944/1986“ каже

„...У овом спектаклу Станоја Главаша тумачио је Даниел Обрадовић робусним и убедљивим изразом.“

Следе успеси: Југ Богдан („Бановић Страхиња“), Игњат Глембај („Господа Глембајеви“) Воја Чумић („Лицем у лице“),

Клаудије („Хамлет“), Домаћински („На рубу памети“), Хаџи Тома („Коштана“), све то у кратком року од две године.

У својој књизи „Жива уметност глуме“ („Театрон“ 56/7/8), познати позоришни критичар и естета Бора Глишић, пишући о представи „Бановић Страхиња“ у Нишком позоришту, оцењује остварење улоге Југ Богдана:

„Југ Богдан је у драми носилац оне ироније која је основна полуга одвајања од епа. Даниел Обрадовић је иронијом остваривао то отуђење, додајући му трагични цинизам, њиме истичући фатум Косовског боја. Југ Богдан Даниела Обрадовића потсећа на Кантакузена. Али док Византинац у свом цинизму прелази у Макијавелизам, Југ Богдан у овој представи, цинизмом потенцира трагичност једне историјске изгубљености-да би, у односу према ћерки, био наш словенски, преосетљиви једноставни-човек у свеопштој људској бесциљности“...

Критичар Живота Аврамовић пише:

„... Свакако да је у овоме Радојковић имао веома солидног сарадника у Даниелу Обрадовићу као Југ Богдану који је успешно одговорио режијски конципираном лику“...

Драгољуб Јанковић у „Народним новинама“ 26. 10. 1963. оцењујући резултате Обрадовићевог остварења у Крлежиној драми „Господа Глембајеви“ каже:

„Нарочито је имповновао Даниел Обрадовић играјући глумачки зрело, сигурно и упечатљиво старог Игњата Глембаја.“

У истом листу овај критичар, поводом тумачења улоге директора у комаду „Лицем у лице“, у броју од 18. 4. 1964., констатује:

„Даниел Обрадовић је у улози Директора такође био упечатљив.“

Немогуће је не споменути и велике успехе које је доживео тумачећи улоге: Клешта у драми „На дну“ Горког (1967), Јонатана Печона у Брехтовој „Опери за три гроша“ (1968), Маринка у Веселиновићевом „Ћиди“ (1969), Оберона у Шекспировом „Сну летње ноћи“ (1970), Барона Лембаха у Крлежиној „Агонији“ (1970), Митка у Станковићевој „Коштани“ (1971), Андерсона у Шоовом „Ђаполовом ученику“ (1973), Јовче у Станковићевом „Јовчи“ (1975), Хаџи Замфира у Сремчевој „Зони Замфировој“ (1975), и најзад Лира у Шекспировом „Краљу Лиру“ (1982).

Поводом овог последњег великог Обрадовићевог остварења, Драгољуб Јанковић, критичар у часопису „Градина“ (7-8 1987) пише:

„... Одиграо је једну од својих последњих великих лога, којом као да је крунисао све предходне Шекспировог Краља Лира тумачећи уверљиво развојну линију овог горостасног лика светске драмске литературе.“

Цитираћемо још и речи Тихомира Нешића, новинара и критичара „Народних новина“ и „Политике“, који је поводом извођења Крлежине „Агоније“ написао, између осталог, у броју „Народних новина“ од 1. 12. 1970:

„... Даниел Обрадовић успешно варира бруталност Лембаховог губљења у ништавности, пијанству бонвивана и мекоћу слабића и у том контрапункту донео пуну заокруженост лика“.

Споменули смо само мањи број великих остварења које је креирао током скоро три деценије боравка у Нишу, као и оцена његових креација. Било их је, наравно, још много више.

Као што се из његовог репертоара види играо је снажне карактерне улоге, ликове који владају у одређеним околностима или ситуацијама, ауторитете који се намећу и диктирају ситуацијом, владаре, краљеве, банкаре, људе јаке воље и чврсте руке.

За своја остварења добијао је признања и награде: Награду ослобођења града Ниша (Октобарску награду), награде на XIII Сусретима позоришта Србије „Јоаким Вујић“ и на Данима комедије у Светозареву (1979).

Занимљиво је било посматрати Обрадовића за време припреме неке представе у којој је учествовао. Најпре је на самом почетку, чим би од редитеља добио обавештење о скраћењу текста, почео, како би то сам говорио, графички да обрађује улогу. За време у којем није учествовао у сцени која је анализирана, он је брижљиво, рекло би се уметнички, прецртавао непотребни текст, шарајући по њему, тако да се ни једно слово више није могло препознати. То је он називао: „графичко обрађивање улоге“. На тај начин је успевао да се концентрише, смири и размишља. Био је и по томе познат, а његов текст, кад би га неко погледао, лично је на право уметничко дело украшено разним шарамима, којима је прецртавао непотребне речи и редове.

За време рада на освајању нове улоге Даниел је био потпуно заокупљен њоме. Интензивно је размишљао о карактеру, понашао се како би требало да се понаша човек кога је требало да представи публици, па би понекад и говорио текст који пред-

ставља неку врсту језгра улоге. Одабрао би, обично, реченице, или цитате који би му се највише допадали и њих изговарао безброј пута за све време док би се комад спремао. Сећам се времена када се спремао Крлежин комад „Господа Глембајеви“. Запала му је за уво реплика са којом Игњац улази у Леонову собу у другом чину. „Ти пакираш?“ питао би Игњац, изненађен и зачуђен. Ту кратку реченицу изговарао је Даниел хиљаду пута у ходницима, позоришном клубу, па, вероватно, и кругу своје породице. Био је то знак да је стално у дружењу са ликом који припрема, да је стално сконцентрисан на важним проблемима које при раду на освајању карактера треба да освоји. Кретао се и понашао онако како би требало да се понаша одређени карактер. Тако је улазио у зграду Позоришта, своју гардеробу, у клуб.

Нестао је брзо и изненада. Однела га је опака и мучна болест коју је болно одболовао и то у данима када је још био у пуној снази, способан да још дуго и одговорно ствара. Жалили су га сви: и породица и другови и публика. Његово мртво тело однеле су његове две „принцезе“ у место где живе, да буде ближи њима, баш као што им је и за живота био, а нама оставиле успомену на једног врсног, великог и талентованог ствараоца, дошљака, који је овом граду поклонио све што је његов еруптивни темперамент умео да створи. Нека овај запис учини да на његово стваралаштво не падне заборав, како то обично бива када је у питању дело неког драмског уметника.

марта 1992.



Живојин МИШЧЕВИЋ

Томанија и Ђорђе Ђуричко

Колегиница Томанија, девојачки Поповић, рођена је као четврто дете од оца Јакова и мајке Ангелине 16. фебруара 1914. године у Шапцу. Када је напунила годину и по дана, а увелико је буктао I светски рат, њена мајка ју је повела с још једном сестром и два брата у избеглиштво, у Француску. Живели су у Ментону, код чувене Маша Грујичке. Тамо су остали четири године. Вратили су се у Србију, а по потреби очеве службе преселили су се у Битољ, а затим у Скопље. Пошто јој је у међувремену умрла мати, отац се поново жени и сви се поново селе у Србију и живели су у Ужичкој Пожеги, Ваљеву, Чачку. У Чачку је после две године гимназије, због лоше материјалне ситуације, отац уписује на фризерски занат. Ту се и удаје и већ са седамнаест година постаје удовица (удато презиме Јеремић). Ту, у Чачку почиње Томанијин живот у позоришту.

Од 1927. године ступањем на фризерски занат, почиње да се бави глумом у дилетантским групама, па све до 1934. године, те током тих пет-шест година стиче лепо глумачко искуство.

Прва професионална позоришна трупа у коју ступа је Позориште Добрице Раденковића, у коме је од 1934. до 1937. године. Потом долазе ангажмани у трупи Бановића и Данитија (1937–1938) и Тозе Цветковића (1938–1941). Пред почетак II светског рата Тонка ступа у Секцију Народног позоришта Дунавска бановина, а потом је члан Дунавског народног позоришта, под којим је именом радило током II светског рата у Панчеву све до ослобођења 6. октобра 1944. Потом остаје члан истог позоришног колектива који мења име у Војвођанско народно позориште, па убрзо у Српско народно позориште, да би од краја 1945. коначно било Градско народно позориште, у коме Томанија остаје до 1951. Од те године Томанија прелази у Београдско драмско позориште из кога се 1954. враћа у Панчево, у коме остаје до заварања позоришта крајем сезоне 1956. године. Те године октобра одлази на турнеју с Београдским драмским позориштем у Бугарску с представом *Смрт шртовачког џујника*. Партнерка је Сими Јанићијевићу као Вили Ломану као његова супруга Линда. Годину дана је била слободни уметник (од августа 1956. до почетка септембра 1957) а од септембра 1957. члан Народног позоришта у родном Шапцу, у коме остаје две сезоне. Од почетка септембра 1959. до краја сезоне 1962. године члан је Народног позоришта у Тузли, када прелази у Народно позориште у Београд у коме остаје до пензионисања 1977. године.

У току своје плодне глумачке каријере добијала је у више наврата признања и награде за свој уметнички рад.

Године 1950. добија на фестивалу професионалних позоришта АПВ одржаном у Зрењанину новчану награду за улогу Раисе Павловне Гурмишке у *Шуми*. Островског. Године 1961. добија Републичку награду БиХ као члан тузланског народног позоришта у представи *Силазак Орфеја* Тенеси Вилијамса, у режији Дејана Мијача.

Томанија Ђуричко играла је у доста домаћих филмова. За улогу у филму *Њих двојица* Жоржа Скригина на фестивалу у Јапану добија „Јапанску лепезу“, коју јој доноси у Панчево 1956 (без писаног документа). У Риму, на фестивалу *Giove Capitolino*, добија 1966. године Сребрну медаљу за споредну женску улогу у филму *Човек са фотоаграфије* у режији Владимира Погачића.

Томанија Ђуричко је умрла у Београду, после краће болести, 31. јануара 1994. године.

Доласком Дунавског народног позоришта у Ковин 1941. Томанија Ђуричко упознаје Ђорђа Ђуричка, за кога се касније удаје, а како је Ђорђе, звани Буџика, био такође везан за позориште, забележићемо и основне податке о њему, јер је умро пре пет година, без некролога.

Ђорђе Ђуричко је рођен 31. VII 1915. у Кикинди од оца Николе и мајке Марије. Деда Ђорђе Ђуричко, по коме носи име, био је од Марије Терезије проглашен грофом, а Ђорђев отац Никола умире у току рата 1918. и сахрањен је у Темишвару. Мајка малог Ђорђа Марија долази код фамилије у Ковин, где живи њихова тетка Софија удата за грофа Деспинића. Ђорђе у Ковину завршава четири разреда ниже гимназије и прелази у Панчево у интернат где завршава гимназију и одлази код мајке у Будимпешту, где је живела од како се преудала 1933. за мађарског пуковника Белу. Умрла је и сахрањена у Пешти 1951. године. По завршетку техничког факултета у Пешти Ђорђе Ђуричко се враћа у Ковин код тетке, где живи до 1943. године када се жени Томанијом и прелази у Панчево. У том браку 1944. рађа се син Никола, а 1946. кћерка Марија. Доласком у Панчево Ђорђе се запошљава најпре као возач у позоришту, а касније преузима посао електричара, и остаје у позоришту читаву деценију. Од 1953. до 1954. ради као електричар у циркусу *Адрија*, а затим од 1955. до 1969. је у Југословенском

драмском позоришту као руководилац сектора електричара. Године 1969. прелази у *Inex*, а од 1970. је у *Центрокоју* до 1977. године када одлази у пензију. Умро је у Београду 30. августа 1989.

Остао је запамћен као изврстан познавалац свог посла и вредан радник.

Позориште је било судбина брачног пара Ђуричко, коме су обоје дали не мали допринос и сву своју љубав.



Томанија Ђуричко као Катарина Енгер у *Томасу Мору*

Рахела Ферари



Рахела!

С којег почетка, или којег краја да кренем? Код ње има свега много. Богате боје.

Интелигентна. Пронађе путеве улога који ником у нашем ансамблу не би пали на памет. Направи гласом, ритмом, бојом тона, ходом, руком, усном, носем, нешто изван било каквог узора и чека реакцију публике. Редовно је она силно развесели и њој јурне крв у лице. Родила се.

Скоро у свакој улози употреби висок „Копфтон“ отровно зелене боје, само њој својствен. Ако то не учини, нешто није у реду. Послије те висине, нагло спусти глас за октаву ниже, а гледаоци и не слуте куда их тај мајстор сцене води. Ријетко кад има натуралистички тон.

Ритам њене улоге је само њој својствен. Рахелин ритам. Али, уз помоћ режисера, добро би се уклопио у цјелину представе. Одлично је заокруживала своје сцене, које су остављале чврст печат у представама.

Њене жене, госпође, бабушке: Пашква, гђа. Кандор, Зеленићка, Еби, гђа. Гоган, Аксиња (Ксенија), Валиса, Доримена, Дојкиња, Сарка, Фјокла, Гђа. Кландон, Гилкрис, гђа. Хигинс, Коробочка, итд., итд., итд... су изванредни ликови, који су у њеној интерпретацији, својом бизарношћу и контроверзношћу и артифицијелношћу, апартношћу и ексцентричношћу обогатили наш компликован посао у толикој мјери, да се без Рахелиног имена не може ни замислити галерија наших глумаца.

Била је храбра и слободна у питању средстава за сложеност својих ликова. И истом спремношћу је била у трајама и чупава са рупцем на глави, или шеширом, са фином фризуром, у мидеру, или у шлафроку, са рукавицама, или без њих.

Лица уског и финог. Очи плаве као небо. Широм отворене и продорне, као код птица. Некад ми је изгледало као да их силом шири. Лијепо, четвртасто чело. Мале уши. Нос правилан. Врх носа заобљен. Уста су могла бити и мала и велика. Танке усне. Приватно је обично затезала косу. Није имала времена да прави дневну фризуру. С ногама је увек имала неких проблема и на крају је сломила кук. Шака јој је била мала. Као да на њој има најпрозирније најлонске рукавице. Нисам видјела да шири прсте. Биле су јој руке тврде и нараћене. Кад је била добро расположена направила би лијепу фризуру, на прсте ставила прстење и потрпала би сав накит што га је имала на руке и

око врата. То је заиста било кад-тад. Једанпут јој је требало новаца, па је хтјела продати један прстен са малим брилијантчићима, али га нико није хтио купити. Сви су се изговарали да је скупо и да има пуно малих брилијантића. Она се разљутила, ставила прстен на прст, насула воду у корито и, на онаквој старинској дасци са валовитим плехом, почела прати рубље својих синова Дарка и Саше и мужа Александра Стојковића, глумца. Кад је завршила прање, примјетила је да нема неколико брилијантића. Отишли су са прљавом водом. Док нам је то причала, ишле су јој сузе од смијеха. Да, и то је била Рахела. Пуна, пуна контраста.

Имала је један посебан шарм и женственост са оним обликом раменима и пуним попрсјем, а није га изгубила ни онда кад је већ ишла погнута са штапом и кад је морала носити дебеле наочари послје операције очију.

Полако је стварала лик и увлачила га у своју кожу, у своје лице, у своје руке у своје ноге, у своје очи, у своја уста, у свој глас. Некад је својом спорошћу мучила и себе и режисера, али се није дала ометати на свом путу. Размишљала је о свом лику и трпала га у свој ритам. Она једноставно није могла поднијети да је неко „јури“.

Видим је скрушено, забринуто хода улицом, гледа у земљу, смишља и слаже коцкице, можда за улоге, а можда и за живот свагдањи. Тихо подноси своје муке, а било их је на претек и за вријеме окупације, јер је Јеврејка, а било их је доста и у нашем театру. Ништа: главно је да изгради лик, а ликови се у њој онда слатко настанују.

Све је могла да осјећа и посматра и са смијешне стране, раширених очију. Ручицу би ставила на уста и слатко се смијала сагнуте главе смијехом са много нијанси.

Кад је и строгост морала да изрази у лику, или тугу, или, глупост, или било коју црту карактера лика који је суверено носила, ипак је тај лик имао њен јединствен начин са нешто ироније, па и сарказма, а и блакости и љубави. Она је баш волила те своје женске, а волила их је и публика.

Прави импресионистички цртач ликова који су ходали по нашој позорници, кретали се по телевизији, или на филму, играли у Атељеу 212, или покретали мембрану на радију.

И онда се једног дана запутила и отишла. Промјенила је средину. Ништа. Стићићемо је.

Увек и заувек у позоришту



Олга Спиридоновић као лепа хришћанка у представи *Андроклес* и лав Б. Шоа, 1952.

Отаkd зна за себе Олга Спиридоновић је у позоришту. Родитељи су јој били познати београдски глумци Милица и Риста Спиридоновић које је потрага за несигурним глумачким хлебом и судбина вечитих путника – луталица довела у Сплит. Тамо им се 1923. године родила кћерка која ће и сама постати глумица. За позорницу ће бити везана прва сећања мале Олгице – јер у демутиву ће је целог живота звати не само пријатељи и колеге него и публика. Управо ту, у Сплиту, на сцени Народног казалишта, она ће начинити своје прве детиње кораке, као што ће и, нешто доцније, на ту исту позорницу изаћи да, по конвенцијама ондашњег позоришта, као девојчица одигра ролу малог дечака Мехе у *Хасанџиници* Милана Огривовића. Била је то њена прва улога.

Из Сплита ће је пут одвести у новосадско Српско народно позориште где је у ангажману од 1933. до 1935. године. Затим прелази у крагујевачко Народно позориште на чијој сцени игра две године. Из тог периода датирају сећања њеног колеге Мије Алексића: „Ја Олгицу знам још од њених првих позоришних корака, у Крагујевцу, где је њен отац имао своје позориште. И ја

сам, у ствари, прве позоришне представе у свом животу видео баш у театру њеног оца, где је она као девојчица играла...“ У повлашћеном позоришту за децу и омладину *Рода* Олгица Спиридоновић ће бити ангажована од самог оснивања 1937. године, да би током сезоне 1938/39. играла и у Позоришту Удружења глумаца. Била је у екипи сјајних глумаца који су покренули и водили чувено предратно Уметничко позориште (1939–1943), а у сезони 1940/41. прелази у београдско Народно позориште. У њему ће бити до 1952. године када се придружује глумцима Југословенског драмског позоришта. У овим позориштима, током своје богате каријере, била је: Јулија и Офелија (за коју је добила Савезну награду 1949. године), па Глорија, Роксана, Лејди Чилтер, Краљица (*Дон Карлос*), Аксиња (*Шума*)... Партнери су јој, између осталих, били и: Виктор Старчић, Марко Маринковић, Љубиша Јовановић, Раша Плаовић, Јован Гец, Мија Алексић, Васа Пантелић, као и многи други, а режирани су јој великани нашег позоришта.

После одласка у пензију Олгица Спиридоновић се враћа у Народно позориште где ће остварити три запажене улоге. Биће Ана Семјоновна у драми Ивана Тургењева *Месец дана на селу* коју је режирала Цисана Мурусидзе, па Дана у *Дијамантској ојрлици* Зорана Божовића и у режији Градимира Мирковића и напоскон госпођа Ајсфортхил у *Пималиону* Џорџа Бернарда Шоа који је на сцену поставио Јовица Павић. Последња премијера Олгице Спиридоновић је била 7. марта ове године, а већ сутрадан је отишла у болницу.

На видео-траци, за потребе Театротекe Музеја позоришне уметности Србије, пролетос је снимљено и 200. извођење представе *Лаку ноћ, мајко* Југословенског драмског позоришта у којој је једну од улога тумачила велика глумица.

Олгица Спиридоновић је играла на филму – за главну улогу у филму *Мис Сивоун* добила је 1958. године Арену на фестивалу у Пули, али и на телевизији – прва награда на бледском ТВ фестивалу за улогу Емилије у ТВ драми *Фабијан*.

Опраштајући се од ње, један од највећих глумаца нашег патрног позоришта и њен партнер, Бранко Плеваха, ће рећи: „Олга Спиридоновић је била глумица великог формата, велики пожртвовани радник, уметница сцене, за коју се, као готово ни за кога у нашем позоришту, с правом може рећи да током свог радног века ни у једној својој улози није оманула, да је свакој улози, знањем, талентом и лепотом доказивала своју изузетну уметничку личност. Стасала за велики репертоар у својој матичној кући, у Народно позоришту, прелази доцније у Југословенско драмско позориште да и у њему стане у први ред најславнијих, најистакнутијих, од колега и публике најомиљенијих имена у историји српског глумишта од рата до данас“.

А. М.



Олга Спиридоновић као Тулијета у представи *Ромео и Тулијета*
В. Шекспира, 1954.



Олга Спиридоновић и Зоран Ристановић у представи *Данијелова смрт*
Георга Бихнера, 1963.



Олга Спиридоновић као Глорија у истоименој представи
Р. Маринковића, 1956.



Слободан ТУРЛАКОВ

Једна књиџа са (и под) знаком питања

Не тако давно, бивши г. Министар просвете, пошто се лично благоизволео уверити у немушти језик средњошколских уџбеника, отворено и без увијања изразио је своју високу сумњу да г.г. рецензенти – не читају поверене им рукописе „истих“ свеједно што су за тај „посао“ издашно награђени. Нема сумње, једна морална (дис) „квалификација“, која у условима постојећег „легалитета“, наравно и дабоме, једва да ће имати неких последица...

Пред нама је, међутим, један универзитетски (помоћни) уџбеник, али са знатно ширим спектром у погледу практичне употребе, који је тако произвољно, нетачно и успутно написан, но са видном жељом да свима држи лекције, поготову онима чија су дела послужила као основ – преписивања или узимања података за „устројство“ тог уџбеника... да смо се за све време читања принуђено присећали г. Министрове „високе сумње“, јер... дођавола, зар крај четири рецензента, и све од имена и презимена, па још и „Комисије за издавачку делатност Универзитета уметности“... и оваква једна књиџа у јавност, са званичним педигреом те највише уметничке установе!? Шта више, искрено речено, већи јед и огорчење нам је та „сумња“ стварала но све оно немогуће што смо сусрели у тој немогућој књиџи, тако да осећамо моралну обавезу, да најпре поменемо рецензенте тог (помоћног) „уџбеника“, а тек и потом књиџу и самог аутора.

Дакле, рецензенти су: дописни члан САНУ Властимир Перичић, др Мирјана Веселиновић (обоје професори Факултета музичке уметности у Београду), мр Снежана Николајевић и (покојни) Ђура Јакшић диригент... а књиџа *Српско музичко извођачиство романтичарској доба*, од (проф. др) Роксанде Пејовић... у издању Универзитета уметности у Београду, 1991.

Оно што се већ на први поглед иоле пажљивијем читаоцу горње књиџе намече, то је утисак да је реч о једном веома „задиханом“ штиву, насталом компилацијом постојећих књиџа, студија, „чланака“, критика, свих оних који су насловљени „материју“ детаљније обрађивали, те отуда колико изворних аутора толико, не само, стилова, већ и приступа и становишта, па и њихових сијасет фактографских грешака, што ову књиџу, и крај приличног тзв. научног апарата, чини веома неједнаком па и сумњивом, чак и неупотребљивом „лектиром“. Да у том погледу, несрећа буде већа од свих слабости ове књиџе, највећа јој је језик, који на многим местима делује као преводна литература „са речником“, просто – слагање речи, које ма колико да имају своје аутономно значење, у заједници са осталима, чине реченице што

су или неразумљиве, или пак, ништа не казују, поготову са својим наглим, непредвидљивим и неприродним „скоковима“, који никакве везе немају не само са претходним штивом, већ и са реченицом која „тече“...

Далекo би нас одвело кад бисмо такве примере детаљно наводили и навели, али тек и само да поткрепимо речену тврдњу.

Ево прве реченице књиџе: „Било је вредно забележити напор српског народа да у тешким животним условима покаже културни, посебно музички напредак“ ...А потом у континуитету један овакав низ: „Јован Стерија Поповић је написао „Лажу и паралажу“ када је 1833. Србији враћено шест нахија. После годину дана Крагујевчани су се окушали у хорском музицирању. Његош је 1847. публиковао Горски вијенац“... или: „У доба протеривања Турака из српских градова и владавине Михаила Обреновића, у војвођанским местима је музички живот био активнији него у србијанским“... или: „Свака следећа генерација интерпретатора изводиће је на свој начин, ослањајући се мање више на традицију“... или: „Није било особите разлике у квалитету музицирања између Срба и Мађара на територији коју су заједнички насељавали. То заједништво осетило се и са словеначким простором, где су се, као и у Војводини и Београду, оснивале читаонице као својеврсни културни центри“...

И све ово у почетку, у – *Уводној речи*... А даље?...

Само још неколико бисера. „Панчево, Београд и Вршац су у овом периоду били центри хорског певања: Панчево и Вршац захваљујући дружинама разних народа међу којима су и српска певачка друштва имала своје место, а Београд због бројности хора „Зора“ из Беча, показивала су мању активност“... или: „Жеља више генерација певача „Обилића“ била је да приреде концерт у Сарајеву и тако манифестују пријатељство и са српским становништвом овог града. То је учињено пред први светски рат 1912 године“... или: „Београд је од деведесетих година 19. века био у знаку успеха Београдског певачког друштва“... или: „Видни су напори водећих певачких дружина да савладају велике вокално-инструменталне композиције. То није, међутим, омело оснивање нових хорова“... или „У доба његове активности у Нишу је музички живот показивао извесну живахност: музичар Велимир Дозела је приређивао концерте“... или: „У жељи за модернизацијом културног живота и ослобађањем од самосталности изазване вековном турском окупацијом, кнез Милош је у Крагујевцу основао позориште и оркестар“... или: „Пошто је нацио-

нални стил, коме су били привржени тадашњи композитори, условио одговарајућу оријентацију, у односу на извођаштво. Али у јеку расправе ангажована је Десанка Ђорђевић у својству оперетске певачице“... или: „Драмском трупом Савићеве опере управљао је Бранислав Нушић: међу композиторима који су били на репертоару било је и таквих који се нису могли поставити без музике. Представе су се одржавале понедељником, средом, петком, суботом и недељом“...

На овај и овакав „језик“ и овакве „скокове“ надовезивали су се високопарни судови, сопствени и позајмљивани са свих страна од преприсиваних аутора, без икакве амбиције да се многобројне па и катастрофалне опречности (чак и у истом реду и у истој реченици!) некако „испеглају“ и доведу у било какву међусобну везу. Због тога се и збило оно што је морало да се збуди; тј., то и такво ауторово задихано грабљење по свакојаким изворним материјалу, знало је да је гурне у немогуће провалије, које су чак откривале да ни она сама није читала оно што је наводила као доказни извор својих тврдњи. У том погледу неухватљив је немар кад је реч о Српско јеврејском певачком друштву, о ком на стр. 93. пише: „Према неким наводима, за чију тачност нисмо могли да нађемо потврду у штампаним издацима из времена, Друштво је са хронологом В. Николајевићем-Штирским извело 1900. године „Продану невесту“ Беджиха Сметане“, а у „Фруноту“ стоји да је као основна литература за ово поглавље, узета „Споменица поводом прославе 50 годишњице СЈПД, Београд 1929.“ али и међутим, у тој *Споменици*, на стр. 10 јасно пише да је та опера – изведена!!!, а позива се и на Ђорђевићев „Речник“, у ком је погрешно записано да је до тог извођења дошло 1900. уместо 1901. и то 5. маја у дворани „код Коларца“. Шта више, имамо и поделу (објављену у Београдским новинама) из које се види да је Штирски, као преводилац, Сметанину оперу – посрбио, што се онда врло често радило, како су и „Јованчићни сватови“ од Масеа давани у преводу Мариновића, или легендарни „Сеоски лолла“ од Тота, ког је Дескашев исто тако „преусудио“, о чему, дабоме, код др Пејовић нема помена... Исти вид немарности, тј. нечитања сопственог закључка, понавља се и у случају хора „Обилић“. Тако на стр. 88. пише: „До почетка првог светског рата „Обилић“ је био у сени БГД и Музичке дружине „Станковић“. Он није имао њихова запажена извођања“... да би већ на стр. 92 тврдила да су Обилићевци гостовали и по југословенским земљама и по свету и закључила: „Српска музичка култура је, дакле, у „Обилићу“ добила још једног заслуженог пропалагатора“! На здравље!

Таквих „опречности“, чак и већих размера, у књизи проф. др Пејовић има нагомиле. Тако на стр. 197. пише: „Пошто подела улога није дуго година обнављана, „Мамзел Нитуш“ је 1905. деловала готово као карикатура...“ али... само две реченице касније: „Пошто је овај водвљ био дуго година на репертоару, у водећим улогама су се смењивали различити глумци-певачи“...

Сличан „закључак“ читамо и на стр. 214. „Вокални солисти се у музичком погледу нису битно мењали из једног дела у друго, пошто су већ после неколико наступања показали своје квалитете,“ и одмах у наставку: „Екипа која постљавала оперете и лакше

опере савлађивала је један по један параметар, али извођачи нису могли да одговоре музичким и техничким захтевима ових дела“!!!

Уопште, кад је реч о певачима, то као да је „рак-рана“ целокупне „стручности“ аутора, која у тој „области“ није у стању да успостави ни најосновнији минимум познавања материје. Кад то кажемо, не мислимо само на то да су јој сопран и алт исто (Десанка Ђорђевић: „Мада није дуго деловала, Десанка Ђорђевић се пробила у ред водећих београдских *сопранисџикиња*“ – стр. 208; „Међу младим оперским певачима била је запажена Десанка Ђорђевић чији је *али* оставио известан утисак“ – стр. 218) што је славној загребачкој примадони Ирми Полак не само променила фах, уписујући је у – мецосопране, него јој је умањила и ранг „мецосопран малог обима и невелике јачине“ (стр. 219)... већ зато што патећи од потребе за „школованим гласовима“, чини немогуће „вираже“, који су је доводили до трагикомичних ситуација.

Одиста, кад је реч о певачима не само 19. века, већ и о садашњим, огромна већина нема никакву званичну школу, почев од Шалапина, Каруза, до Чангаловића, Шерил Мајнса... међу које спадају чак диригенти као што су Алсерме или Ловро Матачић, или пијанисти попут Бузопија који је „учио“ клавир код свог оца – кларинетисте! Сви „ти“ и „такви“ по проф. др Пејовић били би свртани у љубитеље-аматере, па су тако прошли и Драга Спасић и Војислав Турински, легендарни пионери наше Опере. Тако ће Војислава Туринског пошто је отпсвао и Маприка у „Трубадуру“, и Каварадосија у „Тоски“, и Вертера и Макса у „Чаробном стрелцу“ као и Виљем мајстора у „Миљони“, уз сјасет оперетских хероја, послати „са Крфа у Рим да се усавршава на Конзерваторијуму“ (стр. 210), да би га у „међуратно време“ прогласила „миљеником београдске публике“!, када је, у ствари, потпуно престао да пева и прешао у драму, у којој ће остварити незаборавни лик Швејка!

Међутим, све су то ситнице према оном какве је све „пертурбације“ чинила са Драгом Спасић.

„Предана музици, желела је да постигне што целовитије креације, поготову *што* је *посеђовала звучан, уједначен сопран, лтј изглед, љлму љтрадиционалној сџила, љтемпераменант и емољионност* ...Изгледа да су различите критике које је добијала Д. Спасић, поред позитивних и негативне, биле *условљене временом у ком је живела*“ (стр. 207) ...Мало даље, на истој страни: „Имала је *изванредну боју љласа у високом реџисџиру и добру дикџију. Особине своџ, крисџијално чистџој драмској соџрана*“ показивала је у одговарајућим улогама. Како изгледа, задосирила је са музичким школовањем: већ је у Н. Саду примећено како јој је „*љлас ороноу*“, *ље се смаџрало да су њџов оџсе, љуноџа и каракџтер више од љоварали оџерџиџи неџо оџери*, касније је била *љромужла*. Није нашла место међу оперским солистима новоосноване Београдске опере, али је имала снаге да отпутује у Сједињене Америчке државе где је певала за српске исељенике“. На тој истој страни: „*Названа је „балканским славујем*“. *Начинила је корак даље у развоју београдској сценској извођачџиџва*“... На 223. страни читамо: „Ова вредна, студиозна и музички обучена *сопранисџикиња*, добила је *оваџије*...“ а на 227. „Драга Спасић је емоџирала лик Станке *чистџим и јасним љевањем*“. Четири странице касније: „Са Драгом Спасић се *никад није знало* да ли ће јој одговарати улоге у

стандардним операма, јер су у њима биле приметније слабости њеног недовољно школованог гласа и традиционална глума“ (231) „Иако се у њеном певању осетило неко побољшање, није могла да се ослободи неодређене вокалне артикулације и натуралистичке љуме ...“ неколико редова касије: „Још увек је деловала свежа, изазивајући одобравање публике“... На идућој страни: „*Снаја љаса је било једно од изразитих својстава Драге Спасић. Није се, међутим, могла толерисати њена интенизирана неодољива динамике, неуједначених рецитација и неопређених премоделирања, као и извесна узнемиреност у кулминационим моментима.*“ ... А на страни 235: „Само су истакнути солисти успевали да њеном љумачко-музичко јединство у концепцији њој јединих улога: *Добрица Милутиновић у тумачењу Рецеја (На уранку) Драга Спасић интенизирајући Леонору (Трубадур), а нарочито Т. Боберић чија је Агучена (Трубадур) била убедљиво најбоље одирана рола*“ ... (сва подвлачења су наша, С.Т.)

За познаваоца и стручно „изображеног“ критичара у претходним „карактеристикама“ па и оценама гласа и певања недужне Драге Спасић има толико незнања и неодговорности, да би то било много и за обична кантоманска наклапања, а камоли за један (помоћни) универзитетски уџбеник. Поредени оно што смо ми у њима подвукли, јасно се виде „осцилације“ и супротни судови, који једни друге искључују, да је право чудо, да се после свега, та иста Драга Спасић, на крају, уписује као једна од ретких која је остварила „глумачко-музичко јединство“. Ако смо овим истицањима и позивом на поређење свега оног што смо тиме апроксимирали, тражили изврстан напор од читалаца ових редова, сво једне реченице која чак ни то не тражи: „На Балкан су долазили уметници који нису били у извођачком занату: Горљенко-Долина је још увек имала гибак и снажан алт великог обима“!?!

До ових и оваквих врлудања, долазило је и с тога што аутор има један посве наопаки историјски приступ, по ком она и на основу само једне критике или случајне опаске гради – своја тумачења и своје закључке, чак тако апсолутизоване и ауторитативне, као да је била савременик тих догађања. Шта више, она редовно и унапред препричава нечији суд као „свој“, да би одмах потом своја „аутентична“ тврђења поткрепила – цитирањем речене „позајмице“. Иако у том и таквом начину успостављања „историје“ није усамљена, ипак такав поступак не само да је привидан и неозбиљан, већ нема никакве везе са самом историјом, што је и ауторка својом „историјском“ књигом на најбољи начин показала, на жалост.

Рекли смо већ да је ова књига настала брзоплетом компилацијом ставова и закључака из туђих радова, а пре свега узетих из књиге *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)* Боривоја Стојковића, коју је писац ових редова, онда када је она изашла, бар у музичком делу, готово у целости аргументовано оповргнуо (Звук, бр. 4 од 1981, стр. 97–110), али, видели смо већ, проф. др Пејовић не воли да чита ни свој текст, а камоли туђе (наше), вероватно мислећи да ће бити довољно ако се огрдне једном оваквом фамозном реченицом: „Грешке су неминовне у таквом великом компенијуму, који ће се морати консултовати док се не објаве историјати музичког

позоришта засновани на исцрпно проученој архивској материји и негласним критикама.“ Пошто аутор себе сматра компетентним и историчаром и музикологом, што је сасвим нормално за њено занимање: редовни професор *Историје музике* на Факултету музичке уметности у Београду, то ништа природније од претпоставке да је она као таква могла, сама а и са својим студентима, преко њихових семинарских радова, да обави и те „послове“, не чекајући да то ураде мање позвани и мање стручни из редова љубитеља и ентузијаста музике. Јер, то је један дозвољавач обиман и мукотрпан посао, али нужан и незаобилазан, поготову кад се имају амбиције за писање оваквих уџбеника, заправо без њих се они и не могу писати. Бадава је ограђивати се „неминовним грешкама“ и њих преписивати и под својим именом их објављивати, и у исти мах са висине факултетске Катедре изрицати суд да „као и већина аутора немумичара, и Стојковић нема музичких знања да вреднује критичка разматрања аматера и професионалаца“ (стр. 135), поготову кад се, при том, како смо горе рекли, има онакав (наопаки) приступ у тумачењу историје, и кад се са тим знањем и са том музичком спремом, пишу скадалозне неодговорности.

Иако наше лично искуство не мора да значи правило, ипак, у време писања тезе о Вердију у Србији, имали смо прилике да чујемо (са плоча) глас и певање некада славне примадоне Београдске опере, Ксеније Роговске, у једном одломку из прве Аидине арије. Запањили смо се колико је то било „неукусно“, са нашег савременог становишта. Срећом, услед несавршености ондашњег снимка, издвојио се глас „виолине“, који је својим гласом бивао још „неукуснији“. А онда, чусмо и Вашу Пшиходу у „Гавољем трилеру“... и још више се – згранусмо! Као у кафани! Међутим, зна се већ, Пшихода је од свих својих савременика проглашаван за новог Паганинија, што је за њих и био... Тад смо закључили једном за свагда, да се историчар мора кретати у оквирима *некадашњих* оцена и вредновања, да своје закључке може изводити тек ако располаже са неколико критика из тог времена, па и тада у оквирима које оне намећу... Све друго је „нетачно“ и произвољно и без правог аутентичног значења... бивајући, од прилике, слика оног утиска који се наметнуо кад је већ стари Добрица Милутиновић снимно „свог“ Зулумћара у друштву са набујалом и многозначно облапорном Миром Ступицом, као Еминим!

Проф. др Пејовић такав приступ не признаје, она непрестано тражи и намеће – закључке, па је тако улетала у многобројне неодговорности, а све у име своје стручности, свог права и своје свести да је она једино за то позвана. Али, која је и каква је то стручност, кад се драмска представа „Кавалерије рустикане“ прогласи – оперском! Одиста, и последњи кантоман зна да у Маскањевејој „Кавалерији“ нема улога које се зову: чича Бразил, Нунчија, Камила, прија Филомена, Питуца... међутим, проф. др Пејовић не само да тврди да их има, већ пише: „Била је необична подела улога у *Кавалерији русићани*, постављеној 1906. године. Покорни је начинио *своје експерименталне* (С.Т.) пошто су се на позорици појавили драмски глумци глумци поред оних који су већ наступили као певачи“ (стр. 229). И тако је, уз речено, Туриду био нико други до славни стари Господин, Милорад Гавриловић,

а Сангуца сама Вела Нигрипова! Међутим, није то све, проф. др Пејовић наводи и критике у којима је „ова представа изазвала различите коментаре“ (Мали Журнал, Вечерње новости), али овај – критике су из 1906. и оне се односе на стварну оперску премијеру, а подела коју је она навела припадала је драмској представи од 23. јан. 1901., што опет показује да ауторка није прочитала ни те критике које наводи, јер би се онда уверила да онај „смео експеримент“ не припада – Покорном, већ искључиво њеном – непознавању, па чак и не знању о стварима о којима пише.

Но, да би се видело како је све то испало крајње неодговорно и неозбиљно, наведимо даљи њен текст. „Ова представа је изазвала различите коментаре у критици, реаговања музичке јавности су била већа него икада раније. Опера је планирана са изузетном пажњом за београдске прилике, са најбољим солистима, оснаженим хором и оркестром (С.Т.) начињени су нови костими и декор који је био уметнички израђен. Насупрот увек задовољној публици, критичари који су имали срећу да гледају опере на иностранним сценама, имали су многе примедбе.“ и као закључак: „Кавалерија рустикана је припремљена за три недеље. То није било први пут да су се оперска дела нестудиозно приказивала, и то са неумиграицим и невичним ансамблима“ (229). Крај свега што је речено, још и несхватљиве противуречности, најпре да је опера приремана са „најбољим солистима“ (којима, дакле, припадају Милорад Гавриловић и Вела Нигрипова!), а потом са „невичним ансамблима“!

Слична трагикомична ситуација „замене“ настала је и око хорског ансамбла „Балкан“.

„За ребачко Српско академско пјевачко друштво „Балкан“ развијало је своју активност током целокупног постојања, од 1904... Две године после свог оснивања формирао је оркестарску секцију“... па су, као такви, „У Београду, марта 1911., извели репрезентативан програм“... следи програм састављен од Кристићеве „Ајше“, Слободине Смеше руских песама, Моцартове Симфоније бр. 1 и Боалдиневе увертире за Багдадског калифа... али, авај, то је – београдски „Балкан“, и ако је, истини за вољу постојало и истоимено загребачко друштво. Али, паша ауторка не попустила, па каже: „Очевици су закључили“ да је „осим неколико грешака и случајности концерт изведен добро“ и да је Моцартова симфонија звучала „презицио“ и „рутински“, па наводи критику из Правде од 31. марта 1911., коју, дакако, није ни видела а камолито читала, јер би у том „случају“ тамо нашла да је реч о *Београдском Балкану* који је ступио „у другу годину свог постојања“, што је она прилепила загребачкој историји и тако тамошњи *Балкан* окривила оним што никад није ни сањао да ће њему припасти.

Нема сумње, да је једна оваква књига, као што је „Српско музичко извођаштво“ нужна, да као што постоји историја српског позоришта као извођачке уметности, да би тако морала да постоји и историја српског музичког живота, па самим тим и свег оног што га је чинило и чини.

Међутим, за такву књигу, па и Предмет, пужно је прикупити и обрадити велику грађу, која би исцрпљивала рад читавог једног института, који, истини за вољу, годинама већ постоји при САНУ, али шта он практично ради и чиме се бави... то је недокућана тајна, прекривена непрозирним веловима. Стога треба ценити

храброст и упорност проф. др Пејовић да зађе у ту „шуму“, натучену и непросечену, што је пре ње одважно започео покојни Б. Стојковић, али који ипак има једну олакшавну околност – да он није ни од кога ништа преприсивао, и да је сав учињен грех само његов. Наш аутор тај „пардон“ и тај „алиби“, међутим, нема. Шта више, служећи се неопрезно и некритички његовим трудом, грешке је умногостручила, већ и тиме што је њено „дело“ постало – уибеник. Уз то, њена је књига крајње непрегледна, с бројним понављањима и почецима, утрпана па и претрпана, непрестано одајући и намећући утисак ужурбаности и успутности, као и набацаности, те та гомила свег и свачега више делује као нека несрећна грађа, но као јасно уобличена целина.

Нама се чини, да је све оно што се збивало ван Кнежевине одн. Краљевине Србије пре 1914, а и тим се периодом књига и бави, требало посебно и издвојено обрађивати, јер су околности и поводи бивали различити, па би се тако, између осталог, избегло извесно поистовећење деловања српских војних музика и – аустроугарских, и не само њих. Овако „набацило“ једно преко другог и без јасног и пужног диференцирања, делује одмах „космополитски“ и историјски ван времена и простора. А то, тако, нити је бивало, нити је било.

У том и таквом смешаном и „поистовећеном“ миљеу, врло чудно звучи да је: „Химна Боже правде из комада „Маркова сабља“ чија је премијера била 1873. (sic!)... постала химна *Миланове* Србије, касније је прихватио *Петар Црн*, а чинила је део химне *сјаре Југославије*.“ (стр. 157). Прво и најпре, (тај) Милан био је – краљ, први српски краљ после Косова, а краљ је био и Петар, према томе недолучно је писати тако по духу minulих (Покојникових) времена, ком духу припадала и појам „стара Југославија“. А онда, песма „Боже правде“ најпре је постала – свеопшта *народна* химна, васцелог Српства, па је тек онда била проглашена за званичну химну Кнежевине Србије. О тим се „стварима“ мора писати са лужним и нужним пијететом. Тако је у свим земљама, па тако мора бити и у нашој.

Да се поступило као што смо рекли, са посебном обрадом музике и музичких збивања ван Кнежевине одн. Краљевине Србије, не би се десило то, да се најпре приказују позоришни комади „са певањем“ у *рејризном издању* (у Новом Саду), па тако би и речена „Маркова сабља“ била најпре поменута у свом премијерском, београдском издању, од 11. августа 1872. сем онога што је наведено као неосдрживо, свеједно да ли у објашњењима, закључцима или фактографији, нужно је исправити и још неке омашке и грешке, како се не би даље умножавале.

Најпре, из записника Позоришног одбора (8. окт. 1868), јасно се види да је позоришни оркестар основан као самосталан, и никако не стоји тврдња „Одмах по оснивању НП осетила се потреба за формирањем хора и у чијем су састану најпре били чланови Мертлове салонске капеле који су свирали код Коларца“. (стр. 181) Оркестар је био оформљен пре но што је зграда НП била завршена и као такав је свирао на њеном отворењу 28. окт. 1869., а тада још није ни постојао Коларац, па ни Мертлова капела, о којој ће бити реч тек 90-тих година прошлог века, па и тада нису свирали код *Коларца*, већ у томе. Пишономом салону код „Булевара“, данашњи биоскоп „Балкан“.



Међу глумцима, а о њима

Милосав Мирковић: *У албум њлумцима, Стеријино позорје и Прометеј, Нови Сад, 1994.* и *Нушић наџ насуџни – Нушићеви њлумџи и њлумиџе, Дом културе, Смедерево, 1994.*

Тешко је данас пронаћи домаћег глумца, без обзира на генерацијску припадност, позориште у којем игра или средину у којој живи и ради, који неће навести име Милосава Буџа Мирковића као једног од најмеродавнијих позоришних критичара актуелног театарског тренутка. Парадокс је, наиме, у томе што Мирковић већ дуже времена не објављује позоришну критику, а објашњење оваког става глумаца ваља потражити у равни две чињенице. Прво, док је активно писао позоришне рецензије, приказе и критике овај писац није пропуштао прилику да централно место у својим текстовима посвети управо хистрионима. Па и када су поједине улоге биле одигране лоше или на осредњи начин, а Мирковић никада није био од оних који би преко тога прешли ћутке или би глумцима „прогледали кроз прсте“, он би показивао пуну меру разумевања за лош глумачки дан (јер представе је ретко гледао само једанпут), или би успевао да проишкрне у суштински проблем који се јављао на релацији глумац – улога. Речју, Мирковић познаје позориште, зна његову тајну, и, што је ваљда основни предуслов и за бављење театром и за писање о њему – он истински воли позориште и његове актере. С друге стране, Буџа Мирковић је, иако не више као критичар у дневној штампи или периодици, итекако критичарски, театролошки присутан у нашем позоришном животу. Стални посетилац југословенских позоришних фестивала – који су се у последње време, а у недостатку новца за права позоришна гостовања, опасно намножили, редовни модератор разговора вођених око „округлог стола критике“, и учесник у расправама о представама, Милосав Мирковић је и даље својеврсни хроничар овдашњег театарског живота.

* * *

У кратком временском року појавиле су се чак две Мирковићеве књиџе које, ма колико међусобно биле различите, ма како на различите начине приступале позоришту – јер у једној су сабране позоришне критике и студије, док је друга збирка песама – обе ипак припадају истом погледу на свет театра и истог су

„рукописа“. Прво је светлост дана угледала књиџа сабраних Мирковићевих критика и чланака под насловом *Нушић наџ насуџни* (у време одржавања Нушићевих дана у Смедереву), да би у жеку овогодишњег Стеријиног позорја – баш као што и треба да буде када је позориште у питању – и буквално усред представљања театарских издања у оквиру редовног „Дана књиџе“ на Позорју, равно из штампарије стигла збирка Буџиних песама *У албум њлумцима*.

Куриозитет везан за ову књиџу, али и ситуацију у којој је она први пут представљена јавности, јесте у томе што је не мали број песама, од преко сто колико збирка садржи, настајао управо на Стеријином позорју, и то у време трајања „округлих столова критике“ које је годинама Мирковић с успехом водио. Наиме, једно од написаних правила сваког Позорја, без обзира на то да ли је Мирковић водио ове разговоре или не, било је да расправа почиње или окончава песмицом у албум неком од глумаца.

Свака од песама из књиџе *У албум њлумцима* својеврсна је скица за портрет особе којој је посвећена, или је барем песничко-критичарска анализа неке од његових улога. Проишкрливи позоришни критичар – Буџа Мирковић придржава песничко перо Милосава Мирковић и у стиху зачас препознамо муљевит критичарски суд, изречен прецизно и јасно. И овде је несумњива пишчева љубав према Талијиној деци, а нарочито оној која, захваљујући свом таленту, позориште доживљавају као поигравање, а представу као неку врсту надметања – што Буџа, уосталом, није крио као свој афинитет ни када је писао критике у прози. И сами плод игре, често разиграване у позним поћним сатима након позоришних премијера, у амбијенту духовитих кафанских, надвикивања и надмудривања толико типичних за овдашњи боемски доживљај позоришта, Буџини стихови као да лете кроз време и спајају различите епохе, разнородне стилове глуме и разне генерације наших позоришта – од Јоакима Вујића, Пере Добриновића, Душана Животића, Љубинке Бобић, преко Раше Плаовића, Мате Милошевића, Невенке Урбанове, Љубише Јовановића, Мире Ступине, Тање Лукјанове, или Љубе Тадића, Пере Краља, Секе Сабљи, па све до оних најмлађих, попут Лидије Стевановић, Јасне Ђуричић или Иване Локпер. У надахнутом тексту поговора за ову збирку Драшко Рећеп не Мирковића с правом упоредити са А. Г. Матошем или Станиславом Винавером код којих се такође „... ради о жестокој интерпретацији, о трећем пећу, напакон и о погледу који, истовремено, обухвата

глумца и изблиза и посве издалека“. Но, и сам песник – критичар ће у овој књизи бити награђен и добиће песнички бисер за свој албум. Песму с корица ове збирке *У албум Буци Мирковићу* написала је и посветила му Љиљана Пешикан Љуштановић.

* * *

Својеврсно паличје ових песама су критике и студије из књиге *Нушић наш насушни*. Тематски везани за Бранислава Нушића и сценске интерпретаторе Бен Акибиних драмских ликова, они текстови граде сложено нушићевско сазвежђе, кроз време и историју нашег позоришта описују широк круг којим су обухваћени и Димитрије Магарашевић, министар просвете који је држао слово на Нушићевој сахрани, и Мата Милошевић, Љубинка Бобић – Нушићев први Рака и једна од најславнијих Жипки, и Миливоје Живановић – један од најверљивијих Агатона, и Љубиша Јовановић, и Рахела Ферари, и Љубица Рапаси, али и савремени тумачи других легендарних рола на којима почива домаћи драмски репертоар и благодарени којима се може занавек стећи слава у српском глумишту, као што су Мија Алексић, Радмила Савићевић, Никола Симић, Бранка Веселиновић, Љубомир Убавкић Пендула, Миодраг Петровић Чкаља... Но, Мирковић се неће задржавати искључиво на глумцима, већ иде и шире, анализира драматуршке, редитељске и адаптаторске поступке који су били „најближи“ суштини Нушићевог театра, па тако својим тексто-

вима издваја представе које су обележиле поратну епоху, барем када је Нушић у питању: Беловићеву режију *Мисџер долара* са бесмртним Слободаном Ђурићем у роли Жана, чувено редитељско „читање“ Дејана Мијача Нушићеве драме *Пучина*, такође у Југословенском драмском позоришту, па сценску поставку *Пути око својих* Марка Фотеза, драматизацију *Аутобиографије* из пера Борислава Михајловића – Михиза, *Народної йосланика* у режији Миленка Мисаиловића, *Ожалошћену йородишу* – од оне Мате Милошевића, до нишке коју је режирао Рајко Радојковић, или поставке Градимира Мирковића у београдском Народном позоришту, преко нушићевских компилација Стеве Жигона, Златана Дорића или Матије Бекковића, па све до пет инсценација *Сумњивој лица*, међу којима је и адаптација коју је у Атељеу 212 поставио Зоран Радмиловић као *(Не)сумњиво лице*.

Штета што ови текстови нису датирани тако да само по средно, најчешће тек на основу накнадних проверавања када су поједине премијере изведене, можемо оквирно да претпоставимо када их је Милосав Мирковић написао. Но, без обзира на то, они су драгоценост сведочанство о Нушићевој комедиографији, историји овдашњег театра, нашим позоришницима и напоскон – о једном изузетном позоришном критичару.

Александар МИЛОСАВЉЕВИЋ

