ТЕАТРОН

164
165

часопис за позоришну уметност



БАШТИНА

Ђорђе Малетић

Посмртна слава Кнеза Мијаила М. Обреновића III

САВРЕМЕНА ДРАМА

Миодраг Илић

Казанова против Дон Жуана



ЈУБИЛЕЈИ

Милош Црњански

Мира Ступица

Миленко Мисаиловић



ИЗ РАДА МПУС

Милош Жутић, господин глуме

Сетна комедија или сусрет ривала

... У својој сетној комедији *Казанова против Дон Жуана* Миодраг Илић представља чувеног авантуристу и љубавника Казанову (дакле, реч је о личности која је постојала) као човека који има више од седамдесет година, управо на дужности Валдштајновог библиотекара, док је Дон Жуан, легендарни лик из литературе, вечито млад: "Лепих је јужњачких црта лица, стасит, млад, елегантан, у одећи по дворској моди. Носи о појасу мач. На уху минђушу." – како стоји у тексту дидаскалије пре његовог првога појављивања. И тад почиње својеврсни трилер у којем се Казанова и Дон Жуан надмећу око наклоности младе, лепе двадесетогодишњакиње Гизеле, иначе сестричине грофа Јозефа Карла фон Валдштајна, коју ће Дон Жуан, тај увек неодољиви заводник, отпрве очарати. Дабоме, долазак Гизеле несумњиво је прилика да Казанова помишља на још једну љубавну згоду, док је изненадна појава Дон Жуана повод да њих двојица, и поред ривалства око Гизеле, поразговарају о авантурама са женама и начине ретроспективу својих доживљаја, али и прилика за духовита разматрања љубавничких догодовштина, као и да један другоме приписују различите киксеве, промашаје и неуспехе. И овде је дошла до пуног израза драматуршка вештина Миодрага Илића, у овом случају заснована на поступцима присутним у делима савремене светске драматургије. Реч је о списатељском умећу стварања конкретне – и у овом случају веома ефектне – сценске ситуације у којој се поред реалних животних ликова равноправно појављује и легендарни лик-симбол из литературе. И то ништа не ремети ток сценског збивања, разговоре утроје или дијалоге, већ обогаћује читав ток радње, обезбеђујући читаоцима и гледаоцима још већу занимљивост. Илићева особита одлика као драматичара – мајсторство у формирању дијалога и конверзационих сцена – дошла је до пуног изражаја у овој сетној комедији, написаној у јединственом замаху, тако да је остварен један изузетно динамичан ток радње, сачињен од живих и занимљивих, духовитих, каткад и провокативних дијалога и разговора утроје, који, будући да им је тема љубав између мушкарца и жене, непрестано везују пажњу. Драмска напетост се увећава, нарочито по доласку Дон Жуана.

Рашко В. Јовановић

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

164/165

ЈЕСЕН/ЗИМА 2013

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 164/165
Година XXXVII
YU ISBN 0351 - 7500

Одговорни уредник:
Момчило Ковачевић

Главни уредник:
Радомир Путник

Уредништво:
Весна Крчмар
Мирјана Одавић

Секретар уредништва:
Оља Стојановић

Дизајн и прелом:
Милан М. Милошевић

Лектор и коректор:
Бранимир Путник

Штампа и повез:
Службени гласник
Београд
Тираж 400 примерака
Штампање завршено децембра 2013

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

Часопис Театрон финансира
Министарство културе и информисања
Владе Републике Србије



САДРЖАЈ

УВОДНИК 5

БАШТИНА

Ђорђе Малетић, *Посмртна слава кнеза Мијаила М. Обреновића III* 7

Љиљана Пешикан Љуштановић, *У славу владара и у славу театра* 34

Биографија Ђорђа Малетића 38

САВРЕМЕНА ДРАМА

Миодраг Илић, *Казанова против Дон Жуана* 39

Рашко В. Јовановић, *Сетна комедија или сусрет ривала* 58

Биографија Миодрага Илића 61

ЈУБИЛЕЈИ

120 година од рођења Милоша Црњанског

Зорица Несторовић, *Милош Црњански, драмски писац* 63

Деведесет година живота Мире Ступице

Ксенија Шукуљевић Марковић, *У глумачком сазвежђу Ориона* 74

Деведесет година живота Миленка Мисаиловића

Радомир Путник, *Позоришни мислилац* 86

САВРЕМЕНА СЦЕНА: КРИТИКЕ

Ана Тасић, *Позориште даје више од живота* 91

Рашко В. Јовановић, *Премијера опере о тријумфу хришћанства* 97

ТЕАТРОЛОГИЈА

Сања Живановић, *Драматургија чудесног у бајковитим лутка-играма Стевана Пешића – Гуска на месецу, Бор висок до неба, Чудесни виноград* 101

Александра Бјелић, *Фолклорни мотив вампира у савременој српској драми* 113

Јелена Перић, *Кад су цветале тикве – драма* 125

Момчило Ковачевић, *Манеж-ЈДП-Мањеж* 136

ИЗ РАДА МПУС

Јелица Стевановић, *Господин глуме* 141

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Маријана Петровић, *Компаративни театар као вид примењеног позоришта и инструмент очигледне наставе* 143

Весна Крчмар, *Професија у облику појмовника* 147

Весна Крчмар, *Заокружен метод педагогије глуме* 151

Зоран Т. Јовановић, *Исказ сведока и учесника* 154

Мирјана Одавић, *Плодови љубави* 157

IN MEMORIAM

Миливоје Млађеновић, *Велимир Вељa Суботић (1925 – 2013)* 162

Предраг Перишић, *Јован Ристић Рица (1939 – 2013)* 164

Мирјана Одавић, *Биљана Драговић (1940 – 2013)* 166

Весна Крчмар, *Душица Пејовић (1955 – 2013)* 168

Жељко Јовановић, *Јанош Тот (1961 – 2013)* 170

Мирко Милорадовић, *Милосав Буца Мирковић (1932 – 2013)* 172

УВОДНИК

У рукама читаоца је друга свеска Театрона коју је припремило актуелно уредништво. Верујемо да ће читаоцу сада бити лакше да препозна куда је Театрон кренуо.

Реч је о жељи, а изван сваке сумње и о потреби, да Театрон постане часопис–трибина на чијим ће се страницама суочити наша позоришна прошлост са текућом позоришном продукцијом; очекујемо да ће се у том суочавању остварити садејство богате традиције и савремених театарских настојања, или, другачије речено, да ће Театрон постати место на коме синхроно делују позоришна историја, позоришна теорија и позоришна пракса.

Из драгоцене драмске баштине Театрон објављује апотеозу Ђорђа Малетића *Посмртна слава кнеза Мијаила Обреновића III*, једини пут објављену 1869. Студенти књижевности и позоришних школа, али и историчари драме и књижевности, веома су тешко долазили до овог значајног штива којим је започело рад Народно позориште у Београду. Савремена драма Миодрага Илића *Казанова против Дон Жуана* духовито се и иронично поиграва с еротским сећањима двојице митомана.

У рубрици Јубилеји Театрон се с посебном пажњом одужује великоме песнику, прозаисти и драмском писцу Милошу Црњанском поводом обележавања 120-годишњице његовог рођења; с једнаким осећањем захвалности Театрон обележава 90 година од рођења, по многима најзначајније наше глумице у другој половини XX века, Мире Ступице; прикључујемо се и прослави 90. рођендана писца, драматурга, редитеља и театролога међународног угледа – др Миленка Мисаиловића.

Критички поглед Театрон је усмерио на оперску премијеру у Народном позоришту, као и на репертоар и домете МЕСС-а: о опери In hoc signo пише Рашко В. Јовановић, а о овогодишњем позоришном фестивалу МЕСС, који се одржава у Босни и Херцеговини, аналитички говори Ана Тасић.

Овога пута у рубрици Театрологија часопис доноси прилоге из различитих театролошких дисциплина; поред радова искусних театролога Сање Живановић и Момчила Ковачевића, уредништво часописа с посебном пажњом препоручује огледе младих истраживача Александре Бијелић и Јелене Перић, очекујући да ће обе ауторке и убудуће бити присутне на страницама Театрона.

Делатност Музеја позоришне уметности приказује се у осврту Јелице Стевановић на изложбу посвећену Милошу Жутићу коју је приредила Мирјана Одавић.

Најзад, у сталним рубрикама Театрон приказује нове позоришне књиге, а такође се с пијететом опрашта од позоришних делатника који су преминули између објављивања два броја часописа.

Ђорђе Малетић

ПОСМРТНА СЛАВА КНЕЗА МИЈАИЛА М. ОБРЕНОВИЋА III

ПОСМРТНА СЛАВА

КНЕЗА

МИЈАИЛА М. ОБРЕНОВИЋА III.
Погинувшег
у Топчидеру 29. Маја 1868.

Слика из народног живота.

Написао*
Ђ. МАЛЕТИЋ

У Београду у правит. Књигопечатњи.[1]
1869.

Господину Барону

ФЕДОРУ НИКОЛИЋУ
Од Рудне

Са особитим поштовањем

Посвећује овај спев

песник.

* Овде се објављује обновљено и исправљено издање

Ч и т а о ц у.

Кад је одбор народног позоришта у почетку свога постанка одлучио, да то позориште отвори представом „посмртна слава кнеза Мијаила", послушао је глас и свога и народног срца, те да се у нечем одужи оном великом добротвору, којега народ с његови врлина неће никад заборавити. И то *мени* у део паде, да му пишем посмртну славу, који сам за живота му светла сваког дана очекивао нове прилике, нова сјајна дела, нове лаврове венце, те да му име по србству пронесем као захвалан син оташтва!

– Место су́за радости и захвалности потекоше ми за њим сузе туге и жалости!

У таквом потресу срца и душе пре рефлексије мучно је наћи оно чистилиште, које ће та индивидуална осећања прекалити и за *општа* осећања пречистити. Колико сам дакле мојим туговањем за кнезом погодио опште туговање, какво се у сваком крају србства одазвало, – то нека други пресуде. Ко ме разуме по *своме* срцу и осећању, тај ће и цело ово дело другчије оценити.

Све оне жалостне слике у народу, које срце парају и памет за неко време занесе; све оне жалостне слике, које су се први дана после страшне оне катастрофе у народу појавиле, требало је *видети*, па да камен просузи!

Ако се ова народна осећања нису верно у моме срцу огледала; ако сам гдекојем тужном изливу народнога осећања дао блажији израз, или га, пропуштена кроз моје срце, индивидуалисао и потенцирао – то је погрешка *моја*, у коју ће сваки писац више или мање упасти – али је свакојако у главноме осећање *народно*, онакво, као што се у сваком крају србства показало, осећање, које је требало само бележити а не попуњавати.

Шта ће гдекоје у жуч умочено перо овом *народном* осећању приметити, на то нисам рачунао, као што ни народ и на самој скупштини није рачунао, шта ће рећи противници на неке његове из осећања произишавше одлуке. Заслуге су кнеза Мијаила за народ и земљу тако велике, да у свакоме мора срце од туге за њим проплакати, као деци за честитим и брижљивим отцем.

Би л' прави вештак намењеној апотеози нашао облик други, за драму удеснији него што је у овој књизи, то ће време показати; по моме сватању, овакво вештаство не може имати праве, подпуне драмске радње, него се ова мора попунити: сантименталитетом, брзим променама, контрастима и т. д. С тога се онако често мењају појаве у целом дѐлу, које су све лириком задануте. Кад би писао „*смрт* кнеза Мијаила", прâво жалосно позорје, заиста би се имао са мање невоља борити.

Као што је кнежев живот био идеалан према тежњи за срећом и славом народа свога, тако му је и смрт идеалисана. Сатана и нечастиви духови у завери противу његова живота представљају борбу добра и зла. У овој борби он пада као жртва, ал' његова велика мисао *остаје* у народу жива и безсмртна, те с тога му народ подиже споменик.

Ова мисао о споменику на позорници није *нова*, али сам је усвојио само због тога, што је ту мисао за подизањем кнежевога споменика цео народ једногласно пригрлио, а Микешин је онако лепо изразио. Ту мисао требало је дакле сагревати и неговати.

Осим тога морао сам нешто рачунати и на ефект, а тај је свакојако са подизањем споменика на позорници, уз певање кора и музику, већи него икаква радња, скучена у известне своје границе.

Да не би ко случајно помислио, да ми је при писању овог дѐла служио за углед „сан на јави", дѐло г. Јов. Суботића, мислим, да ми ваља напоменути, да смо у *једно исто време* обоица, један од другога са свим независно, радили на истом предмету, само с том разликом, што сам ја радио по наруџбини, а он по свом избору.

Предавајући ово дело у руке читаоцима, и понављајући у њиовом срцу она осећања, која су их обузела приликом кнежеве смрти, ништа друго не желим, већ да његова велика мисао разсветли појмове о нашој будућности и нашем обстанку, те да према томе пренемо духом, како нас нове прилике на политичком небу неби изненадиле.

ПОСМРТНА СЛАВА.

ЛИЦА.

Чиновник
Муса } Турци
Мехмед }
Свештеник православни из аустријског царства.
Официри, Срби из аустр. царства.
Грађанин.
Старац.
Сатана.
Нечастиви духови.
Агент.
Чиновник полицајни.
Вештице.
Сељанке као покајнице.
Фурије.
Зликовци.
Мргода.
Сељаци, Бошњаци, Црногорци, Београђани, деца, девојке, момци, стегоноше, војници, народ, стража.
Место: Београд и шума у I. а Топчидер с Београдом у II-гом делу. – Година 1868.

ПРОЛОГ

После дуге и огњене жеље:
Да видимо стално позориште
Рад' снажења племените воље
Познавањем узвишени дела,
Рад' напредка и забаве умне
Одкривањем човечија срца
И његове сакривене тежње –
Ево данас обгрли нас прво
Позориште народно и дивно
Као мати прикупљену децу. –
Срце нам је свима раздрагано
Од навале разнолики слика
Из прошлости и из садашњости,
Душа нам се на крилма подиже
У будућност велику и светлу
Што с' отвара с ове дивне зграде –
Ал' се за час као поражена
Враћа у се с тугом и жалошћу,
Што *онога* међу нама нема,
Ком за ову усладу духовну
Свиколици захвалит' имамо,
Који ову основа нам зграду –
Мијаила међу нама нема!
Сред велики, бесмртни намера,
Што огњену подизаху душу
У љубави светој за оташтвом;
Сред великог озбиљног спремања
Да свој народ, у накнаду врлу
За негдашњу чаму, робовање,
Обавије неувелим венцем
Од лавора и сунчева зрака –
Грозна авет из црнога пакла,
Властољубље са злобом у дружби
Одтрже га из наруча нашег,
Одтрже га од крвава срца,
Да га с ра̏не никад не прежали,
А с губитка навек оплакује.
Мијаила међу нама нема! –
Какве слике облеђу нас светле
Из његова кратког нам живота!
Какве ли се сладке успомене
Одзивљу нам из свакога краја!
Там' на сусрет страдалаца дркћу
Благослова гласови кроз тугу,
А стострука придружује с' хвала
Од грађана добротвору врлом;
Онде закон подигао скиптар
Да над вољом крепко господари,
Слабомоћне под закриље прими
И дужности подједнако дȇли.
Име српско из прашине с' диже
Те га крила пронеше по свету,
Окићено општим поштовањем.
А у венцу млађане просвете
Јасно блиста као месец сјајни
Скупоцено од *њега* камење.
Миришљаво и шарено цвеће,
Неговано брижљивом му руком,
Шири мирис по целоме српству,
А вештина њиме огрејана,
Загреја нам и срдце и душу
У песмама светим и народним,
Па се ево одзивље и овде
Уздрктаним гласом захвалности.
Весела се радиност појави
Те се просу блâго са песмама,
Те процвета поље и долина.
Сва Србија и *сад* се одзивље
С уздасима за оташтва отцем,
Јер у свему, што ј' најчеститије
Трепћу звезде *њиме* запаљене. –
Шта је био нама Мијаило,
То сведоче данас и злотвори,
То сведоче зидине градова
Што стењаше под крвником црним,
То сведочи сва Србија тужна.
Очишћена од Турака грозни,
Оружана њиме страховито
Ради ме́те велике и светле.
Из љубави оне племените
За народом својим разтуреним
И из жудње, да га уједини,
Да га дигне на крилима славе –
Данас мека одзивље се туга

Ка' кукање из зелена луга.
Колико је суза од срдаца
У народу за њим проливено,
Те залило гроб му поштовањем;
Колико је за њим уздисања
Узлетело Богу уз молитву,
Где год српско срце још куцало,
Те му спомен славан овечило!
Онако се *нико* не ожали,
Онако се *нико* не оплака
Од кад српство за себе сазнало
И врлина од кад с неба сиђе.
Кад се сунце на западу спушта,
Јављају се сенке ка' *дивови*:
Тако дела велика и славна
После смрти правога јунака,
Тако дела кнеза Мијаила!
Врлина нам кроз смрт просијава
Као луча сунчева кроз призму.
Губитак је тек мерило прâво
Сваком блâгу, уживању сладком,
Као ноћца за сунашце јарко. –
Па кад таква оглêда се слика
Нашег кнеза у срцима чистим,
У очима сузом изпуњеним:
Зар захвалност само да уздише
Као љубав на гробу јединца? –
Где се *народ* заслуги одзивље
Ту с' и туђин диви на далеко,
Ту се слава преко гроба шири
Те с' увија у вечности венац;
Ту се бŷде и *потомству* чуства
За захвалност и за угледање.
С тог смо прво вече посветили
Успомени кнежеви врлина
И његове навек тужне смрти:
Да му спомен у сваком оживи,
Да се делма потомство му диви
И да за њим соко прне сиви,
Нова нада ново поуздање.
(Беседник се клања младом кнезу.)
Док овакве узрујане мисли
Обузимљу срце осетљиво,
Чини нам се, дух је међу *нама*
Нашег кнеза, нашег мученика,
Чини нам се, да с' његова сенка
Појављује там' – и тамо – свуда;
Чини нам се, да с' прошлост отвара
И да гробље гласно проговара.
Нека дакле, нек се прошлост јави,
Да се грешник каје и поправи,
Угледањем да врли узлеће
А захвалност проспе своје цвеће.

ДЕО I.

Поље пред градом. На градском бедему виде се турски стражари. Множина света пред градом.

ПОЈАВА 1.

Старац са неколико сељака.
Старац.
Станте, децо, да видимо где смо,
Јер ова нас руља потиснула
Ка' бујица дрвље и камење,
А улице чисто не познајем
Као гору после дуге зиме
Кад пролеће одене је листом.
1. Сељак.
Овог чуда Београд не памти.
Све то трчи као у заносу,
А кад питаш, свако ти се смеје,
Гледајућ' те лако преко ока.
2. Сељак.
У *град*, кажу, трчи та светина
Као да се скаменили Турци
Са проклетства страшна и давнашња,
А шта ће им несретне зидине,
Кад из сваког угла предсрета те
Уздисање наши мученика
Што на коцу испустили душу.
Једном само проведе ме Огњан
Кроз ту чељуст љути људождера
Пак ме и сад нека језа вата –
Старац (задржи једног мимопролазећег.)
А Бога ти, млади господине!

Куд то трчи та светина тако?
Господин.
Што се будиш, кад заспао ниси?
Целом свету наша радост труби
С пуним устма, а ти још ме питаш!
Та гра̑д прима наш господар данас.
(Одлази хитно.)
1. Сељак.
Не реко л' вам? – Тако свак се ру̑га.
Старац.
Ал' ево нам и другога брата,
Можда ће нам усрдније казат'.
(зауставља пролазећег грађанина.)
А молим те, брате господине,
Куда трчи овај народ?
Грађанин.
Куда?
И ти питаш! та у град рођаче!
Старац.
А Бог с вама, шта ћете у граду? –
Да га није земља прогутала?
Ил' се можда *син* султану роди,
Пак се царској одзивљете жељи
Љубећ' пашу у скут и у руку
Место цара, огрејаног сунца! –
Јадна браћо! – зашт' кољате кнеза
Честитога и Богу и људма!
Грађанин.
Не будали, море побратиме!
Да ми није ове светковине,
На теби би огрешио душу
За те речи зазорне и грдне,
И ако т' је можда непознато,
Каква радост затрубиће данас,
Пак ти с' ра̀не ста̑ре позлеђују
Што нам прошлост у гроб одпратише.
С тог ти праштам на нашем весељу,
Јер ми с' чини да с' из звезде пао.
(Чују се добоши пред војском.)
Погле војску, подмладак Србије!
Тој ће данас град предати Турци –
1. Сељак (старцу.)
Ајдмо, стриче, ту̑ поштења нѐма,
Где се браћа изсмевају јадно.
Грађанин.
Не, рођаче, ја истину зборим.
Господар је добио градове,
А без пушке и без бритке сабље,
У накнаду што беснише Турци
И рушише из топова варош.
Старац.
Та ти сањаш, о по Богу брате!
Грађанин.
Сањам, брате, ал је сан на *јави*,
Те с тога нам многи не верују.
Све то трчи, а рек'о б' без главе,
Носећ' само уздрктано срце
У грудима од радости веље.
2. Сељак.
А куда ће Турци крволоци?
Грађанин.
Низ Дунаво у неврат, рођаче.
Старац.
Кад сањате, ајд' да сањам и ја,
Јер је санак тако чудно сладак. –
Благи Боже! – После горки мука,
После суза, проливене крви,
После мрака дуга и кукњаве,
После грдна беснила турскога
Град да Турци предаду Србима!
Чујете ли Срби из гробова?
Господару и отац и мајко,
Господару сунце огрејано –
О, Господ те венцем окитио –
Ми немамо ништа, господару,
Чим би твоје лице окитили,
Разма сузе од срдашца врела!
(Преко позорнице пролази војска с бандом, поред које деца вичу: ура!)
Старац (бришући сузе.)
Тец'те сузе ка' што никад нисте,
Ма прелиле живот у грудима –
Лепшег дана нећу доживети.
(Опет се чује вика: ура!)
Грађанин.
Ајдмо, браћо, да не изштетимо.

Ово с' неће поновит' позорје
За живота ни вашег ни мога.
Кнез долази, наша нова слава,
После мрака наша зора плава.
(Одлазе.)

ПОЈАВА 2.

Муса и Мехмед.
Муса.
Шта је ово, мој јадни Мехмеде!
Град да раја од Турака узме
Без оружја и без црне смрти –
То бит' неће за живота мога –
Мехмед
То ће бити за живота твога
За живота и твога и мога.
Муса.
То бит' неће, вјера ми помогла!
Мехмед.
Ајд' не кун' се тако малоумно!
Муса.
Ала, Ала! ја се тобом кунем!
Мехмед.
Па дед' шта ћеш, кад је царска воља?
Муса.
Цар је ђаур кад с ђаури држи!
Ал' тако ми свеца Мухамеда,
Све ће ти их прогутати ноћца.
И тај паша и кнез Мијаило
И сви с њиме одметници крмци –
Све ће ти их земља прогутати! –
Мехмед.
Ти с' будала, кад земљу отвараш.
Муса.
Несретњиче! Ко ми не верује
Нека пође за мном узастопце,
Да с' увери како земља пуца
И прождире коње и јунаке. –
Видиш ова два пламена светла
(показује своје мале пушке за појасом)?
Један доста за стражара јадна,
А други ће земљу да потресе,
Те прождерат' и град и јунаке –
Мехмед.
Мучи, јадан, шта си наумио!
Муса.
Да пробудим из гробова Турке,
Да попљују измет од Турака.
Мехмед.
Зар толики да пропадне народ
Без кривице своје –
Муса.
Без кривице?
О ти рђо сабље османове! –
Чујете ли, Турци витезови,
Што због града остависте кости
Као спомен врлога јунаштва,
Да потомству на векове светли
Шта све може вера и јунаштво?
Устаните, подавите ове
Несретњике и изроде гадне,
Што вам кости срамоте јуначке.
Гледат' своју некадашњу славу
Где ми ђаур у таму завија,
Где остаје над пропашћу мојом
На висини под сунашцем јарким;
Гледат' јаде с обореном главом
Као жена слаба и немоћна,
Па још казат: то је без кривице! –
Ид' у крмке, рђо и неверо!
(Одлази.)
Мехмед.
Ово ти је будалина Тале!
Јест, вјере ми, учиниће чуда,
Запалиће пушком барутану
Ако му се не савежу руке.
Одма паши, и то преким путем. –
Ко ће ти се Богу противити?
Бог нам дао, пак сад одузео.
Ала, Ала! нек је слава твоја!
(Одлази.)

ПОЈАВА 3.

Неколико Београђана.
1. Београђанин.
Стра' ме вата, срце с'уздрктало –

Не умем ти казат', како ми је.
2. Београђанин.
Где се други од радости веље
Топе као восак од сунашца,
Ту ти дркћеш од некакве страве!
Бог ми с тобом!
1. Београђанин.
Ал' помисли, болан,
Да с' *ти* данас место нашег кнеза!
2. Београђанин.
Онда с' не би с царевима мењ'о.
1. Београђанин.
Море, Турци од *векова* држе
По Србији те градове црне,
Па зар данас не пуца им срце
Од жестока у грудима гњева?
2.Београђанин.
Истина је.
1.Београђанин.
Па још Туро даје
Те градове и без капље крви!
Ако с' данас каквоме Турчину
Од љутине смркне пред очима,
Те опали на нашега кнеза –
2. Београђанин.
Мучи, јадан, језик пресекао!
Каква слутња, да је Бог убије!
1. Београђанин.
Е, видиш ли, каква је опасност?
А ми ти се с поља веселимо! –
Неб' ти, видиш, ја примио града,
Док у њему турска војска влада,
Ни за какво овог света благо,
И ако сам јадан, сиромашан!
А гле кнеза! – Бог га обдарио,
Могао би *Стамбол* одкупити –
Па он оде као у сватове,
Скупи живот он на коцку баци;
А за кога? – Њему ништ' не треба.
Нашто њему тê зидине голе
Код онаква небројена блага?
За *нас*, болан, он жртвује себе.
2. Београђанин.
Јест, тако је. Сад ти и ја стрепим.
Колико би пролило се крви,
Колика би полегла несрећа
Кад би кнез наш живот изгубио! –
3. Београђанин.
Нек нас Господ од тога сачува! –
4. Београђанин.
Било б' грђе него на Косову.
Знаш ли, море, да *б' једница* мога
Радо дао кнезу осветника.
3. Београђанин.
А *ко* не би, кад се, тужан, сети,
Како Турци беснише до јуче,
А данас им сила саломљена
Као јела жестином вихора.
1. Београђанин.
Па виде ли нашег господара,
На каквоме коњу у град оде?
2. Београђанин.
Јест, на коњу, што му Султан даде.
(У граду диже се српска застава уз пуцање топова. Народ виче: ура!)
1. Београђанин.
Ено српска застава се вије
С частним крстом крај пашина двора.
О, Господе Боже, хвалимо те!
Опет частни крст се заблистао
На стенама оскврњена града,
И тробојни стег се опет вије,
Што у руци Бошка Југовића
Српско царство у црно завио.
С њим ће сунце обасјати Србство
Свеколико, тужно разтурено.
На бедему појављује се српски официр с војницима, који измењују турског војника. Пошто се Турчин уклони, а српски официр даље оде, да и другу стражу измени, – војник се на првој стражи прекрсти. Сву ту појаву прате усклици околног народа.
1. Београђанин (брише сузе).
Хвала теби, о велики Боже,
На оваквом изненадном дару!
(Свом другу.)

И ти плачеш? – О, да слатке сузе!
Живот можда слађе сузе нема!
2. Београђанин.
Нема, брате!
(опет се чује усклик.)
1. Београђанин.
Кнез се враћа! Ајдмо
Да га и ми дочекамо с кликом.
(Одлазе.)

ПОЈАВА 4.

Старац са пређашњим сељацима.
Старац.
Видосте ли честитога кнеза,
Децо драга, нашег бранитеља,
Нашу стару и васкрслу славу?!
1. Сељак.
Бог му дао здравља и живота,
Да дубоке извида нам рàне
Са Косова поља несретнога.
Старац.
Ој, давори, српски витезови,
Кам' сте данас са Косова равна,
Да се нашем кнезу поклоните,
Да стег спасен у зрак подигнете!
2. Сељак.
Ми ћемо га с ускликом подићи,
С њим уз кнеза летет на бојиште,
Те прослављат Бога великога.
Старац.
Каква војска и каква опрема! –
Чујте, децо, и памтите добро,
Што ће данас старац да вам каже:
Мијаило круну ће понети,
Саставиће разтурено србство,
Покајаће браћу на Косову!
И ви ћете дочекати, децо,
Да се светлом краљу поклоните,
Пољубите свиленога скута
Са престола новога Душана –
А мен, тужан', тада бити неће!
2. Сељак.
И оћемо, чича, ако Бог да!
Живио нам наш краљ Мијаило!
(Одлазе.)

ПОЈАВА 5.

Неколико Бошњака.
1. Бошњак.
Е, Крсмане, шта ћеш сада рећи?
2. Бошњак.
Нјеси доста изрекао хвале.
Ни у сну ти нијесам се над'о
Да ћу виђет', што ме изненади.
3. Бошњак.
Ови народ у слободи плива,
Весели се силан и пустошан,
К'о да никад не робова Турком,
А ми јадни, тиква без корена,
Шушне л' само листак на планини
Већ за бедни стрепимо ти живот.
1. Бошњак.
Турчин гледа с оружјем у руци
Како Србин град му заузимље,
Па нит' бесни нити зубом шкрипи! –
Та везаном вуку међ' овцама
Не мож' бити жешће око срца.
2. Бошњак.
Јадна рајо Босне огореле,
Босне тужне, Босне сарањене,
Кад ће теби родити се сунце?!
Ал' тако ми Бога и ришћанства,
Неће ти нас славни Мијаило
Оставити 'вако оковане.
Сви га знамо, у њег' се уздамо.
1. Бошњак.
Проли, рâјо, сузе од милине,
Ево теби друга отца твога,
Да ти ланцем тресне о камење,
Да ти ноћцу замени сунашцем!

ПОЈАВА 6.

Неколико Црногораца.
1. Црногорац.
Сад немарим умријет, Радоња,
Кад дочека ови свјетли данак.

2. Црногорац.
Божа вјера, јест доиста свјетао.
Е, 'вако се сладке маштаније
Хиљадиле нашој браћи васда!
Што стојите, о браћо Бошњаци,
Ка' студени камен на планини?
С Дурмитора, Каблара, Ловћена
Кличу виле: „будите се, браћо!"
Кнез Мијајло, ка' Милош на ждралу,
Диже у вис стег слободе златне,
Да се слошки око њега купе
Соколови сиви и крвави,
Од овуда Срби витезови,
А одонуд љути Црногорци
С Ерцеговци, змајевима горским,
Пак ће с' јаду спомен укинути.
1. Бошњак.
То чекамо велико и мало.
2.Бошњак.
Поред таква огња и прилике
И наша ће с' разгрејати снага,
Коју тишти студен са мртвилом.
1. Црногорац.
Напред, браћо, куда кнез вас зове!
Удружени постаћемо страшни
Злотворима, душманима нашим,
Док овако вазда стражаримо
За другога јачег господара.
2. Црногорац.
Црногорац одкупљује крвљу
Своје стене, литице, врлети,
Ал' не може да с' рукује с браћом,
Што пиштећи руке небу дижу;
Србин снагу у жилама јêдри,
Богати се прахом и оружјем,
Ал' осамљен саломиће крила
Узлећући небу под облаке.
Ал' кад пођу оба брата с кнезом,
Соколови у лов у планину,
Биће мêса и гавраном црним.
2. Бошњак.
Нек му живот Бог продужи благи,
Да вас браћу у љубави сложи,
Да б' и наши с' разкинули ланци,
Да б' и нама осванули данци!
3. Црногорац.
Ајдмо кнезу, да га поздравимо,
Нек нам види у оку весеље
И какве су у браће му жеље.
(Одлазе.)

ПОЈАВА 7.

Свештеник православни с неколико аустријски граничарски **официра**.
Свештеник.
Тешко нама!
1. Официр.
Зашто, частни оче?
Где ја славну прозирем будућност,
Ту ти видиш страве и авети!
Свештеник.
Господине! – На туђој смо земљи –
Ах, шта реко! – О несрећо грдна! –
Јест, на туђој по несрећи земљи –
1. Официр.
Ко ти рече, да је туђа земља? –
Да те не знам честита и врла,
Тâ те неби сачувала брада
Од освете за те грдне речи.
Туђа земља! – Зар *Србија* туђа?
2. Официр.
Зар ми нисмо чеда исте мајке?
Свештеник.
То и тишти моје болне груди,
Што тâ чеда, давно растављена
Могу само *тужити* за мајком,
А никад је жудно загрлити.
Видите ли, браћо моја драга,
Како с' диже слобода и слава?
Србија се ослободи робства,
Шири руке да пригрли децу,
Што робују и што јадикују,
А ми јадни у туђинству мрклом
Нашом крвљу с' за туђ стег боримо! –
О несретњи некад патријарше!
Кад отрже чеда од Србије

Зашт' их ладном не даде Дунаву,
Одметнике да прогута црне,
Већ их стави за вечне стражаре,
Скамењене злотвору прилике,
Да с' уздахом тек одзивљу мајци,
Што их јадне давно прегорела.
Црн ти био образ на беседи
Пред престолом Бога великога!

2. Официр.
Јест велика то грехота, пôпо,
Грђа рàна нег' с Косова поља,
Што безглаван оставише народ,
Гњило тêло с оточене крви –
Ал' шта смêта, да с' вратимо опет
Нашој мајци у топло наруче,
Да с' на грудма сити наплачемо,
Јуначке јој поднесемо мишце
На обрану, на понос и славу?

Свештеник.
Шта нам смêта? – О мој благи Боже! –
Наше ће се угасити име,
Туђинство ће поплавит' нас слабе
Ако с' опет не вратимо мајци;
Али ко ће, тужан, прежалити
Златне земље, крвљу одкупљене?

3. Официр.
А не тако, мој честити попо!
Ко би своју дао очевину
Без невоље душманину своме?
Зар ће навек скрштеним рукама
Наша мајка гледат преко Саве
Фрушке Горе свете манастире,
Равне Бачке дорасле синове и
И Баната чељад повлашену? –
Све је србско, све с' то слити мора
У једнину рад обстанка свога,
Рад образа честита и светла.
Ево кнеза, а ено му војске
Преко Саве и Дунава ладна –
Сва овако мисли Србадија!

1. Официр.
Ко ће кнезу положити међе
Кад *сав* народ срце обувата?
Ко ће силној, окриљеној жељи
Стат' на супрот као врелој пари,
Да с' не диже сунцу и светлилу? –

3. Официр.
Знаш ли, попо, не знали те јади,
Да смо стегу заклели с' његову:
Ил' победит' или погинут' славно?
На глас његов одјекну ће срца
С четир стране разтурена Србства,
Уз трубу ће мало и велико
Викнут' у глас: у бој, у бој, у бој!

Свештеник.
Од Бога вам благослов уз кнеза,
Браћо драга, кад затруби труба.
Ко не пош'о кад зора заруди,
Кад од жеље узпламте вам груди,
Љуба му се безумљем затрла,
Чеда му се вриском скаменила,
Грчеви га у мукам' разнели!

2. Официр.
Време нам је, да с' вратимо, браћо,
Ал' да с' најпре кнезу поклонимо,
Честитамо злаћену челенку.

1. Официр.
Нашој сјајној звезди преодници
Честитамо нову светлу стазу.
Ајдмо!
(Одлазе.)
Кнез на коњу са пратњом својом прелази преко позорнице, праћен руљом и непрекидним усклицима.

ПОЈАВА 8.

Кршевито место. Ноћ. После мује појављује се.

Сатана.
Нигде станка дању ни без данка;
Немири ме гоне без престанка
Од истока до на запад сунца,
Да рушењем опирем се добру
На супротној стази јединења. –
Од искона светови с' окрећу,
А сила им тајна, непозната
Што различан одређује правац;
Од искона отимљу се људи

Да с' отргну духом од те силе,
Те да свестни сами пут одреде,
Којим би се покретало људство
И његове неизвестне судбе –
Пак све залуд! – Свет се не преврну,
И тај човек, што духом узлеће
Више звезда и јасни сунаца,
Опет везан остаје на земљи
За незнане законе судбине. –
Та и *гуске* с капитола римског
Одређују народу обстанак
И будућност узрујаном свету,
А тај човек сам се себи диви!
Шта л' остаје нама духовима
У вртлогу догађаја светски? –
Од огромни напрезања људски
Шта с' оствари у варљивом свету?
Зрно песка за будућу зграду!
Пролеће нам из шареног крила
Цвет без броја проспе по земљици,
А колико до плода пропадне!
Па у свету слободе духовне
Зар другчије поред тêла, страсти? –
Зло и добро ка' светлост и сênка
Неразлучно јављају с' у свету,
А човек их тек различно *зове*.
У Србији комеша се бујно,
Мијаило за сунце се маша,
А све слошки око њег' се скупља
Да на златни подигне га прêсто'
И краљевским увенча га венцем;
Ал' шта крије у себи будућност,
То тек онај свемогући види,
Који квари и наше рачуне
У рушењу добра и врлине
Према своме недомашном плану.

ПОЈАВА 9.

С различни страна долазе нечастиви духови. Пређашњи.

Сатана.
Какве вести носе окриљени?
Шта се ради на мајушној земљи
Против наше владе и господства?

1. Дух.
У Стамболу страва овладала –
2. Дух.
На западу попанула тама –
3. Дух.
На северу муње и громови –
Сатана.
Па што сте се тако препанули?
Један другом изговорит' неда,
К'о да сваком душа на врх носа.
Од куд таква страва у Стамболу?
1. Дух.
Мијаила до две силе драже,
А жеља му у томе се слâже,
Да Србија у пламену букне
И довати све крајеве спремне
У суседни несретни народа. –
Сатана.
А шта запад?
2. Дух.
Таква спрема тајна
Пробудила бригу на западу,
Ко ће стишат' то пламено море
Кад народи у турскоме царству
Букну огњем за слободу златну?
С тога кнезу ласкаво с' одзивљу,
Неби ли га како успавали.
3. Дух.
Ко ће будна кнеза успавати
Кад га болна за народом душа
На сто страна растрза и гони,
А север му расветљује таму,
Што даницу прêти да увије. –
1. Дух.
С тог би Стамбол и с нама пристао
Испаштајућ своје старе грехе;
Ступио би с нама у погодбу
Рад' напредка и нашег и свога
Кад већ запад попустити мора
Пробуђеној у народу свести
И васкрслој слободи духовној.
3. Дух.
Мијаило оружа се тако,

Да свак мора поклонит' се сили,
Што се спрема, да потресе престо
Од векова и чувен и страшан.
Та Србија, мајушна и слаба,
Што до јуче робова несретна –
Данас страшно износи оружје
И убојну снагу и духовну,
Да се разум с поштовањем клања.
2. Дух.
Под стег његов све ће с' листом слѐћи
Што се клања крсту –
Сатана.
Ко с' то кра́де по суморној ноћи? –
Уклонте се! (Духови одлазе.)
Аха! гле агента! –
Мијаило заврће им мозак,
Стра им кости ка' студен пробија,
Пак ће с' бацит' – и *мен'* у наруче. –
Наше стазе једној мети воде:
Да се турство још одржи дуго,
Да уз добро и зло не пропадне,
Баш да б' добру чистилиште било
Као огањ скупоценом злату.
(Одлази.)

ПОЈАВА 10.

Агент (долази замишљен.)
Кад се умор у санак увија,
Чиста савест кад узлѐће небу
И на земљу грешну заборавља
Сладећи се миром и покојем –
Мене гони немир, страовање.
Кад цар спава, тад агент стражари,
Да не стану точкови човештва,
Да машина земљу не преврне,
Ил' да с' опет север не издигне
Са дна морска, земљу да поплави,
Ка' некада о потопу старом. –
Телеграф ми сто громова просу,
Да се север у маглу облачи,
А кроз маглу фурија с' промаља,
Те жестином срца разпаљује.
Београд се с трзањем одзивље
Електрици таквој са севера,
Те тим бу̑ди и друга племена. –
Од свуда се завера подиже
Против царства мрака и неверства;
Ал' та царства не руше се лако
Док је нама силе и разума,
Док лукавства мучно сабранога
Од векова на пољу страдања,
И док траје новца и глупости. –
Себичност је вавек грозна била,
Општем благу заклета крвница,
А златом ћеш завадити отца
Са породом ка' душмане пра̑ве,
Подкопаћеш поштењу подножје,
Нож забошћеш у срце ком оћеш.
(Протре нешто у длановима, те се просу светлост и пуцање се зачу.)

ПОЈАВА 11.

Сатана и **пређашњи.**
Сатана.
А, гле, ви сте? – ви л' ме потрзате?
Агент.
О, мој драги –
Сатана.
Пак шта ћете са мном,
У невреме после дуге чаме?
Јамачно се примакла невоља,
Пак без мрака и светлост се плаши.
Агент.
Заиста се примакла невоља,
Пак те зовем рад' савета мудра.
Београд се у пламену светли,
Трепте срца огњем распаљена,
Што крст покри месец Муслиману,
Што му звезда помрча у граду,
Те Мухамед сузом просузио.
Сатана.
Просузио због слабости ваше.
Агент.
Зар то *наша* изазвала слабост? –
Мијаило застрашио царства,
Да ће бацит' пламен у народе,

Да ће сложит' племе са племеном,
Да ћ' полетет лава са вулкана
Те попалит' дворе и престоле –
Сатана.
И доиста такав вулкан тиња
И прикупља смрт и пустош мрачну.
Агент.
И то л' *наша* изазвала слабост
А не нови обрт у мислима,
Нови правац у државној влади? –
Народност је данас ка' бујица,
Ил' је пусти, ил' се с њоме дави.
Па народност зар ми пробудисмо? –
Сатана.
У другоме кривица је ваша.
Агент.
Да л' што крила том времену брзом
Не сломисмо рад управе нове?
Сатана.
Та ви сте се са крвавом муком
Једва спасли од подобни зала
Још кад кнезу не никоше крила,
Пак што сте га из кавеза златна
Окриљена гори повратили?
Видите ли, господо преславна,
Како срце разум надмашује?
Мијаило као дечак пла̑ну
Српски народ да увенча славом,
Пак сад јунак оће да изврши.
Агент.
Такав прекор не приличи нама,
Које вртлог занесе европски,
Те мал' главом не платисмо својом.
Па зар прошлост да с' поправит' неда?
И зашто би јагње изгледало
Да га зубом вук разтрза оштрим
Кад се може доскочити вуку?
Сатана.
Па што вуку нисте доскочили?
Ал' да, мудрост то државна иште
Да сатана место вас се пече!
Зар бит' могу где машице боље?
Паметно је своју кожу чуват'.
Агент.
Угри гризу од љутине устне
Што их тишти студена верига
Набачена на десницу руку,
Те се свакој радују прилици,
Где би с' мого грех покајат' стари,
Пак се с' кнезом из потаје грле.
Крићани се боре ка лавови,
Грчка цела кострешиси се с Русом,
А Балкан се с Црном Гором пуши,
Ка' одушка подземнога огња.
Ерцеговци разкидају завој
Жељни крви и душманске пљачке,
А Влашка се с Молдавијом сме́ши,
Што се тако чвор завезан дрêши
Те љубавно одзивље се кнезу.
Па прилике могу л' бити лепше
За оваква омиљена кнеза,
Ком за славом само срце грамзи?
Кнезу ваља почупати перје,
Ил' му чила саломити крила. –
Сатана.
Лако рећи, ал' ту с' *дела* ишту,
А ко ће ти доскочити кнезу?
Агент.
Ти и новац –
Сатана.
Опет голе речи.
О преврату разговора нема,
О том од сад сањати престан'те.
Са Хауером и Вучићем грозним
Легла буна у гроб да преспава,
Присталице преживеле себе,
А с точкова бледе сенке ту́же.
Све то прође као век гиганта,
Те уступи место идеама.
Ту шта вреди заповест и снага
Кад слобода шири се духовна,
Па свак види пред собом будућност
Светлу, дивну, венцем окићену?
Преврату се више не надајте.
Агент.
Онда има и другога лека.

Сатана.
Де да чујем.
Агент.
То с' лако погађа,
Пренес' кнеза на светлију звезду,
Пак ће с' снага смрзнут' у народу
Као телу капљом удареном,
А народу док се врати снага,
Прилике ће наступити нове,
Те ће с' мрачни развући облаци.
Сатана.
Смрт! – Да, кнезу ваља погинути,
Што се ўље над водицу пење.
Агент.
Тâ тек стаза води пристаништу,
А на таквој ти си вичан стази.
Сатана.
Убит' кнеза није тако лако,
Што уз њега народна је *љубав*.
На Мијајла ко ће дићи руку?
Ко ће стрељат' свога добротвора?
Агент.
Где је птȋца, ту је и јастреба,
И злотвора поред добротвора
Биће увек, док на земљи љу́ди.
А *како* ћеш придобит зликовце,
То *ти* знадеш.
Сатана.
Покушаћу, али –
Агент.
Ништ' не штеди! – Очајнику нема
Скупе цене рад' спасења свога.
Све ћеш добит' на жртвеник радо,
Ишти само, што у нашој власти.
Сатана.
Постојанства на такоме путу
Од вас иштем до самога гроба,
Од вас иштем заложену душу,
Душу крепку, жучем напојену,
Којом неће ни на смртном часу
Овладати црно покајање.
Агент (препаднут).
Не, сатано, друго-друго ишти –
То је мȁло – уцена је мала –
Сатана (подсмешљиво).
Страшите се изгубити душу?
Та ви сте је изгубили давно,
Од како сте са Сатаном спрегли.
Па зар цену духу не заставља
Постојанство ма у коме правцу?
Та у свету зло и добро равно
Ка висина и дубљина што је.
Па јачина зар није врлина
Много ређа нег' мекоћа женска,
Што просузи за мушицом слабом? –
Но желите л' обдарит' ме боље,
Дајте душе незлобне вам *деце* –
Агент.
Доста, доста! –
Сатана (пакостно.)
На чему смо дакле?
Агент (очајно.)
Пусти децу – а у коло прими
Моју душу – јадом окорелу.
Сатана.
А остали? Шта ће они рећи?
Агент.
Да! – они ће (вата се за главу. У себи)
Како букти глава! –
Како скупо грех овакав стаје! –
(Гласно). *Ја* ти јемчим за њиов пристанак.
Сатана.
Дај десницу, па чекај знамења.
(Рукују се.)
Уцена је живот у мукама.
Агент.
Уцена је живот у мукама.
Сатана.
Добро дакле, нек вас брига мȋне.
(Удари ногом. Духови се с различни страна појаве).

ПОЈАВА 12.

Духови и пређашњи.
Сатана.
Прикупите свуколику снагу,
Јер очајна предстоји нам борба,

Да с' изврши дѐло страховито. –
Кнеза ваља уклонит' са свѐта;
А *како* ће пасти Мијаило,
То нек буде *ваша* црна брига. –
(Духови се згледају.)
Пропалице, несретњике прâве,
Вртоглавце, грешне одпаднике
И убилце потражите сложки.
Жељу за благом разпалте,
Освету гњевну подпалте,
Проспите злато грабљивој руци,
Оно је мелем најжешћој муци;
Нек све страсти плину,
Све усладе сйну
Кратковидном људском оку;
Вртоглавом властољубцу
Сунца запалте источне нáде;
Уз зликовце буд'те сви,
А вештице биће ви
Десна рука где год треба.
Сваки јастреб нек свог тражи тића,
Мен' оставте Радовановића.
Ајд' на дело!
(Одлазе на различне стране).

ПОЈАВА 13.

Олуја. Сева и пуца. **Вештице.**

1.Вештица.
Тучом и олујом
Кад облаци бију,
Кад с урлањем вуци
У пећине с' крију,
Кад се грешник стрѐса,
Те цвокоћу зуби,
Вештице уз бѐса
Тад кликују: уби!
Уби, уби, уби!
Ни часа не губи.
(Ватају се у коло.)

2. Вештица.
Коло коло
Наоколо
Окреће се
Превртње се.
Што је горе,
Биће доле! –
Нас немила
Гони сила
У то коло велико,
Да с' витламо
Тамо амо,
Да кваримо,
Да спаримо,
Да кувамо и варимо,
Јер обстанак иште то.
О! о! о!

3. Вештица.
Коло коло
Наоколо
Поведите;
Саледите
Срце оно огњевито;
Кришом мучки саломите
Крило лако, крило вито,
Крило тако силовито!
О! о! о!

1. Вештица.
Небом чудо пролѐће,
Кости гробље измеће.
Потамнеће звездица
Српског рода зеница
Јао! јао! јао!
Нек се јаук тамо чује,
Где с' будућност лепша снује:
Јао! јао! јао!
(Завеса пада.)

ДЕО II.

У кнежевом двору види се кнежево мртво тело под белдахином у цвећу. Сва је одаја црном чохом застрта. С десне стране свештеници читају, а чело ногу народ сјетан. На пољу чују се женски гласови у кукању.

Кор духова у висини:
Земска слава
Као плава

Зора само
За час траје,
Пак престаје,
Те да с нова
Небом сјаје
Подмлађена. –
На дворове
Мијајлове туга пала,
Где је на́да
Роду сјала
Па заспала. –
Зло надвлада,
Да србство пострада. –
Ал' освета иде назорице;
Стрепте, клети, од божје деснице!
Стрепте, стрепте!

Сад се проспе јака светлост. Над главом Мијајловом појављује се анђео, држећи му мученички венац. Завеса пада.

У Топчидеру обграђено место, на ком је кнез погинуо. На њему икона и гореће кандило. Гомила различног света пролази жалостиво, неко ћутећки и сузе бришући, а други у поверљивом разговору.

ПОЈАВА 1.

Два сељака.

1. Сељак.
Ох, несреће наше превелике!
Убише га, Бог их поразио,
Божијега лица не видели!

2. Сељак.
У свакога срце изчупано,
Забацисмо рало и волове,
Умукоше по горама песме,
Мртва туга притисла нам душу,
Памет стала, а крвца усала.
Тешко нама код судбине црне!

1. Сељак.
Куд год идем, кнез ми се призире,
Где год станем, оком на њег паднем. –
К'о да пуче гром из ведрог неба,
Тако нам га из средине наше
Одтргоше божји одпадници.

2. Сељак.
Још ми с' чини горка неверица,
По глави ми још се санак врзе:
Та жив нам је наш господар драги!
Зар ко *може* убит' Мијаила?
Зар ко може убит' родитеља?

1. Сељак.
Тако ће нам дуго, дуго бити.
Ко ће ти га заборавит' тужан?
Сад ми звона жалостиво звоне
И кад зову Богу на *молитву*;
Све ми с' чини, прате господара,
Куку нама, у мрачну гробницу,
Те ми сузе потеку по лицу.
Рекао би и *сунце* помркло
Од жалости, ал' то с' *мени* смркло.
Јадан, јадан, к'о јагње незлобан! –

2. Сељак (показује руком на светину).
Ено, видиш, тако ти је вавек;
Дању, ноћу свѣт пооди место
Ка' светињу у гори зеленој,
Где нам сунце зађе за облаке,
Те тугује и сузе пролива,
Крв му купи, што с' у земљу упи.

1. Сељак.
Нек тугује, нека јадикује,
Нека тугом сав живот отрује –
Таквог кнеза скоро добит' неће.

2. Сељак.
Нека нам је Господ у помоћи,
Ал' се бојим нове дуге ноћи!
(Одлазе.)

ПОЈАВА 2.

Три сељанке долазе, падну на земљу плачући.

1. Сељанка (нариче.)
Куку нама, кнеже Мијаило,
Куку нама, славо и одбрано,
Куку нама јадним сирочадма! –
Тȳ ли да те тужне поодимо
Место твога двора и престола?
Ту ли да те отца поздравимо –
Куку нама, до Бога милога!

Ти нам пружа твоје обе руке
Да нас дигнеш сунцу под облаке,
Ми те смрћу даривасмо клети –
Куку нама, куку и довека!
2. Сељанка.
Јао рâно, јао Мијаило,
Шта ће твоја чеда ојађена?
Куку рâно, чедо одабрано,
Зашт' не слуша тице злослутнице,
У двору ти тужне кукавице,
Зашт' не гледа страве и прилике
Већ ти оде крвником у руке!
Куку рано, чедо одабрано,
Како ће те браћа ожалити,
Како ће те земља прежалити,
Твоја земља, што нариче, кука,
Што те данас у сузама кŷпа!
Јао њојзи, јао несретници,
Јао, јао!
(Одлазе превијајући се.)

ПОЈАВА 3.

Неколико Београђана.
1. Београђанин.
Из *камена* измамиле б' сузу,
А камо ли из мекана срца,
Сестре драге, Бог вас миловао! –
Нек устане тај поносни народ,
Из гробова нек протруби свêту,
Који свога љубљенога кнеза
Оплакао ка' *ми* Мијаила!
Историја *муком* је замукла, –
А где такво признавање сладко
Врли дêла и љубави к роду,
Ту се свећа угасит' не може
Будућности грехом, безакоњем.
2. Београђанин.
Не убише, већ га прославише
Јадне слуге греха и злочинства!
1. Београђанин.
Ко ће мис'о укопати с кнезом,
Мис'о светлу, дивну и безсмртну?
3. Београђанин.
На то нису јадни помишљали.
1. Београђанин.
Малоумно, заслепљено робље!
Камо мозга у тој тикви клетој
Кад мишљасте *крвљу* овладати
И слободан обкорачит' народ?
После врла кнеза Мијаила
Да *крвници* на престо му седну!
2. Београђанин.
Вера и Бог, пре би до колена
Крв потекла по улицам нашим,
Нег' то што би икад допустили. –
3. Београђанин.
Нек се гризу, нек се већма трују
Несретњици, кад их гром порази,
Да Србија не паде безсвестна,
Већ да има нова господара
Намењена још̂те за живота
Мијајлова.
1. Београђанин.
Нек га Бог поживи!
2. Београђанин.
О, изроди, оћу л' дочекати
Да ми с' крвљу вашом крв ублажи!
Освета је кажу, недостојна –
Ал' ако је! – О, нас боли, боли!
(Одлази вртећи главом, а други за њим.)
На страни чује се песма:
Наше сунце паде,
Све притиште мрак,
Из гроба испаде
С тугом страшан знак.
О, покрите лице
Ви грешници уди,
Слика немилице
Пробиће вам груди.

ПОЈАВА 4.

Фурија.
Кад одбегну од човека дуси,
Благи дуси са сузним очима,
Разплашени крвљу и беснилом

Отрована срца грешникова,
Ја се онда из пучине јављам
Ка' бич божји и страшило грдно,
Ал' виђено само *мутном* оку,
Замућеном вихором од греха,
Те се сладим грешниковом муком
И немиром, страом и чемером,
Те се рâним бледилом, лудилом
И из пакла сликом: *очајањем*. –
Погледајте то створење јадно
Што се зове *човек* на земљици!
Грозно дело пре нег' што изврши,
Срце му се диже ка' олуја,
Као вâли мора дебелога,
Мисли земљу с пута да покрене,
Мисли сунце шаком да заклони;
А пошто се рука окрвави,
То страшило дркће и од *сенке*, –
Крв кнежева окрвави земљу,
У беснилу што му източише,
А сад студен кроз кости пробија. –
Што се стресаш, што ли ка' прут дркћеш?
Подсмешљиво, горко, заједљиво
Некад си се достојанству смеј'о,
Узвишено кањо' завидљиво
Само с тога, што *теб'* недомашно,
Док најпосле и грозном убиству
Пружи руку грабљиву, крваву –
Сад ће ти се и дечица слаба
Грозно светим ка' измету србства.
Ево таквог, погледајте,
У срце му загледајте.

ПОЈАВА 5.

Зликовац, утрчи, плашљиво обзирући се.
Шта ћу овде? – куд сам забасао? –
Залуд бежим, кнез ме свуда вîја.
(Смотри место, где је кнез погинуо.)
О – ено му места крвавога –
Јест, оно је – крв му с' још̂те види –
Гле! – народ је с црном земљом купи
Па је мећe себи у недарца! –
Залуд купи, тим га не одкупи! –
Ах, да може! – мој би живот дао. –
Ту је пао! – Што ме вата језа? –
Крв се лѐди у жилама тромим –
Фурија.
Несретњиче, шта си учинио!
Зликовац.
Куку мени, шта сам учинио! –
Свуда јаук и кукање тужно –
Сву је земљу жалост притиснула,
К'о с Лазаром кад пропаде царство. –
О, ког тако оплакује народ,
Тај заиста добротвор му бјаше. –
Сад су ми се очи отвориле –
Али доцкан! – њега више нêма,
У ког беше све упрло очи
Ка' у сунце, сунце своје јарко! –
Њега нема, њега крије земља,
Њему сунце за навек помркло –
Фурија.
Знаш ли сада, шта кнез бјаше земљи?
Зликовац.
Ах, он бјаше нашој тужној земљи
Цигла нада, цигло поуздање! –
(Тргне се.)
К'о да шушну, или неко шапну? –
Прислушкује дрвље и камење –
Свак ме оком прострељивим гледа,
Свак ме мери и стопе загледа –
Сама дрва шапутањем тајним
К'о да веле: „и *ја* је убилац!"
Ја убилац! – О несретње жеље!
Црна машто празног идеала!
(Опет се тргне.)
К'о да м' неко по имену викну? –
У лупању срце да искочи,
Страх ме гризе, троши немилице
И тресе ме љуће од грознице. –
Несретњици, о, куд ће вам душа,
Што ми младо срце отровасте,
Што ми сладке снове отровасте,
Што ми љубав златну отровасте,
Да седнете *ви* на престо' златни! –
Мијаило, славо укопана,

Мијаило, дивни мученице! –
Прости срцу што г' испише гује,
Прости духу паклом опијеном!
А вај мени до Бога милога! –

ПОЈАВА 6.

Мргода и **пређашњи.**

Мргода.
Где с' за Бога? заврте се мозак
Тражећи те свуд по Топчидеру.

Зликовац.
Што ме тражиш? Свршено је дело;
Мијаило више вам не смêта –
О, идите, мрзки отровници! –

Мргода.
Шта је теби?

Зликовац.
И ти још ме питаш?
Зар не видиш какво је весеље
Од кад кнеза у Србији нема?
Тако вам се кућа веселила! –
А што сте се тако скаменили?
Мијаила већ на земљи нема.
Ајд' стварајте чуда невиђена.

Мргода.
Ајд' Бога ти, што бунцаш којешта!

Зликовац.
Кад Момчила савладаше силна
Онда истом познадоше дива;
Сгледаше се на чудо кепеци,
Где му калпак прогута јунака,
Где му чизма обе ноге прима
Вукашина, јадна отмичара.

Мргода.
Бог и душа, ти ћеш сићи с ума.

Зликовац.
Видите ли, како плаче народ?
Чујете ли како кука народ?
Вратите му љубљенога отца,
Вратите му срце изчупано! –
О, изроди! –

Мргода.
Ал', за Бога, доста!
Боље гледај да се уклопимо.

Зликовац.
Стуб народу подкопасте тврди
Те се зграда из темеља љуља,
А ви ни клин укуцат' незнате,
Несретњици, да вас Бог убије! –

Мргода.
Море ћути!

Зликовац.
А зашто да ћутим?

Мргода.
Већ су многи наши поватани –

Зликовац.
Пак се бојиш и за своју кожу?
Нико за њу ни *паре* дат' неће.

Мргода.
Ти си проп'о –

Зликовац.
Јест, тако је, проп'о,
Ја сам проп'о! – Па зар није право?
Нек пропаднем! – Само *ви* се спас'те! –
Али неда проливена крвца
Вашег кнеза, вашег мученика –
Она с' пуши и у вашој души,
Она с' пуши, док вас не угуши! –

Фурија (показује му слику кнежеву).

Зликовац (тргне се).
Ено, ено! видите ли кнеза
Сва крвава – како прстом прêти!

Мргода (вата га за руку).
Ти си болан – ајдмо кући, ајдмо! –

Зликовац.
Чекај, чекај – одговарај кнезу –
Он нас пита – гледај! – одговарај! –

Мргода.
О, несреће – Он је сиш'о с ума.
(Одлази.)

Зликовац.
Неверници! куд бежите? Стан'те! –

Фурија уклања слику.

Зликовац.
Одговор'те, што га усмртисте?
Да ли вас је јадне оглобио?

Да ли вам је дворе попалио?
Да ли вам је чеда заробио?
Ил' што Турке изтера из земље?
Фурија опет показује слику
Зликовац.
Гле! – у *мене* сад упро очи –
Из зеница стрелицама бије. –
Тамо, тамо стрељај, господару
(Показује руком на Београд.)
Мен' поштеди црва прегажена –
Убилци ти леже оковани,
Други лију сузе крокодилске,
А трећи су к'о иноци *смерни*,
Тобож *теби* одани и верни –
Тамо стрељај, те срца прострели
И разтвори закључане груди,
Те да тајна буде свима јавна.
Фурија уклања слику.
Зликовац (почне посртати).
Шта је са мном? – Заноси ме глава –
Врелина ми ка' из пакла букну –
Ништ' не видим. (Оде посрћући.)

ПОЈАВА 7.

Три **сељака** улазе разговарајући се.
1. Сељак.
Шта ми рече! – Може л' бит', по Богу?
2. Сељак.
А тако ми крснога имена,
Видео сам нашег господара!
Ен' ондена на крваву месту,
Где крвници пролише му крвцу.
Ено жива нашег Милована,
Па га питај нек ти приповеди.
Ту сеђасмо око пола ноћи
Обојица замишљени, тужни,
А други се поред огња жива
Ту и онде јадаху невољни.
Док се лака просу месечина,
А по њојзи сенка провидљива
Господара – као да га гледим!
У левој му црвена застава,
А у десној комат леба бела;
Мâну руком, па га сакри шума.
1. Сељак.
Е, јест чудно!
3. Сељак.
Што заставу још носи у руци
Знак је, болан, да нас не оставља,
Него уз нас да ће свагда бити,
А лебом нас мисли заранити
Као отац своја чеда драга.
1. Сељак.
Ноћас ћу ти и ја чуват' стражу,
Ма да би ми очи изкапале,
Не би ли му очи сагледао,
А волео би нег' све мртве моје.
(Одлазе разговарајући се.)

ПОЈАВА 8.

Зликовац и **Фурија** враћају се.
Зликовац (гологлав, сишао с ума и пева):
Сунце јарко
Не сијаш једнако!
Да, да, *јарко*!
Па сја наопако!
Ха, ха, ха, ха!
А где су вам Турци?
Појели их вуци,
Да господар светли,
Кад певају петли,
Место Ту́ре чу̂ва
Град од ситни мува.
Ха, ха, ха, ха!
Ја сам Месија!
Где је пресија? –
Пашће пред сунцем к'о мрак!
Власт је мушица!
Наш је Душица!
Слава потамни к'о зрак
У мрак, у мрак!
Фурија показује му слику како убијају кнеза.
Зликовац.
Ја му *нисам* одузео живот! –
Стани, стани Радовановићу! –
Он је мртав о – изроде Србства! –

Што га мртва сечеш крвожедан?
Остави га! – несретњиче стани! –
Фурија уклања слику.
Зликовац.
Однеше га – убили су кнеза –
Убили га – лежи у гробници –
У гробници у ложници
Расте цвеће чемерика
А упоред лаворика –
Фурија показује другу слику кнеза Мијаила као духа у белој ризи.
Зликовац.
Иди слико – примири се тамо
У мрачном ти, неприступном гробу –
Не стрељај ме – ја *реч* само дадо –
Дело други извршише – други.
Иди, иди! (Слика му се почне приближавати, а он почне измицати. Фурија га бичем гони.)

ПОЈАВА 9.

Преко позорнице беже још двојица, које гоне **фурије**, а мало после утрчи и **трећи.**
Зликовац и **Фурија.**
Зликовац (вади дркћући писма и почне их цепати).
Ид'те и ви последњи остатци
Од завере црне и крваве,
Нек ветрови разнесу вас јадне,
Да ми душу више не мучите! –
Тако – тако! – сад ће бити лакше –
Фурија.
Теби лакше? неверо, убицо!
Зликовац.
Јест, убилац и сатанин слуга,
А да за што, ни по' јада мога,
Већ за благо, нигде га не било! –
Ох, да могу саму успомену
Поцепати овако у грудма,
Што ме пече као огањ живи,
Што ми душу оће да умори.
Несретњиче, теби лека нема! –
О, несреће, што сам се родио!
(Обзире се.)
Зашто нисам сто миља удаљен
Од овога страховитог места,
Што ме тако по утроби пара!
И *мене* ће правда оковати,
Смрт изрећи за крвничко дело –
Смрт – смрт! – Ха, а моја деца – деца!
И сирочад и још *жигосана*
Грехом отца на поругу свету,
Жигосана проклетством народа
Као име Вука Бранковића –
Ох, што сам се несретњик родио!
Фурија.
Оћеш блага, власти, достојанства?
Ајд' уживај! Што си слабодушан?
Али неда онај са небеса,
Ког неможеш ничим подмитити.
(Одлази.)
Зликовац је за то време замишљен гледао пред-а-се.

ПОЈАВА 10.

Чиновник полицајски и **пређашњи.**
Чиновник.
Господине, молим, пођ'те са мном,
Ал' ка' са мном да што *беседите*,
Да светини не падне у очи,
Јер онда вас одбранит' немогу.
Зликовац (препаднут).
Шта ћу с вама? – ви сте с' преварили –
Ви тражите можда ког другога.
Чиновник.
Вас, вас тражим; ми вас добро знамо.
Зликовац.
Кад ме знате, на дому ме тражте,
А не овде међ овом светином.
Чиновник.
Заповест је од власти ми таква,
Где вас нађем, да вас не остављам.
Зликовац.
Власт! – И власт се тек *донекле* пружа;
Преко међе части и слободе
Ако пређе, постаје насиље,
А насиље одпор изазивље.
Ко ме зове? и због чега? кажте.

Чиновник.
Тамо ћете чути, господине.
Зликовац.
Онда ид'те! ви ми нисте нуждни.
Могу доћи и без пратилаца.
Чиновник.
Ал' ја без вас вратити се несмем.
С тога молим, немојте ме гонит'
Да и силу морам употребит',
Кад се закон тако не поштује.
Зликовац, погледи га преким оком и пође. На знак чиновников обколи зликовца стража. Светина се почне брзо купити.
Чиновник.
Водите га. Ако с' успротиви,
Ил' покуша, да с' бежањем спасе:
Опалите, заповест је таква!
(Из гомиле више гласова):
Дај га нама, да му ми судимо,
Дај га, дај га!
Чиновник.
Уклон'те се, браћо!
(У једно исто време чују се гласови).
1. Господине! грех на нашу душу!
2. Зар тај изрод уби господара?
3. Дај га нама, тако т' жива деца!
4. Та што сте се, браћо, скаменили?
Удрите га, разтргните кују.
Зар и таквом да судови суде?
Ми ћемо му изрећи пресуду.
(Почну тући зликовца кога стража брани.)
Чиновник.
Не, по Богу, биће горе, браћо!
Ко ће онда изказати друге? –
(Опет гласови из гомиле):
Убите га, убите га, браћо?
(Још жешћа вика. Народ почне зликовца отимати, те тако их нестане с позорнице.)

ПОЈАВА 11.

Пространа улица, окићена тробојним заставама. На среди подигнут' споменик, који представља кнеза Мијаила по предлогу Микешиновом. Около множина народа, а до самог споменика деца, девојке и момци с венцима и цвећем, а војници са заставама.
Деца.
Отац наш у Бога!
Са облака твога
О, послушај нас!
Твоје деце мале,
Деце разплакане
Призивље те глас.
Људи.
Наша надо бâјна,
Наша звездо сјајна
Коју покри мрак!
Срце нам оболе,
О, пусти нам доле
Твој благости зрак.
Кор.
Прими нашу хвалу,
Што ти срце носи,
Нашу жртву малу,
Коју суза роси.
Твоја слика мила
Нек потомству сија,
Да му снажи крила,
Да срце пробија
Твога духа сила.
Људи.
Да си наша слаба крила
За нов, снажан спрем'о лêт;
Да си нама свагда био
Као прави отац мио,
То зна данас цео свет:
С тог те наша душа слави,
С тог ти венце плете глави.
Речитатив.
Кад га жељна прими наша земља
Из туђинства на златан му прести',
О, какве се жеље сусретале
С надом златном у врелим прсима!
С каквим му се огњем одзивала
Душа снажна, душа племенита,
Завађену да помири браћу,
Да свак само *једним* огњем букне,

Једним огњем за слободом светлом
И за славом наши праотаца;
Да несретњој, разтуреној браћи
Стресе ланце робства и сужањства,
Те да тако Србство уједини
И да с мајком састави дечицу. –
На глас његов силна створи с' војска,
Народ с кликом привати с' оружја
Да с' окити славом ка' челенком;
На глас његов дигоше се куле
Од оружја тешка, смртоносна,
Те свет злобом промрмља у страу.
Аветиње и змајеви љути
На путу му с' изпречише с претњом,
Не били га тргли, застрашили,
Ал' Мијајла нико незастраши!
С каквом смо га љубављу пратили
На том путу славе и врлине!
Какви су нас дивни идеали
Узносили поред њега славна!
Пак шта пожње за та редка дела?
Шта ли нам се од тог остварило?
Убилци га из наруча топла
Одтргоше на по' пута слави!

Кор.
Прости нама наша славо,
Наша навек мила главо!
Крв се ено још̂те пуши,
Крвнике ти што угуши.
Од нас чист је свак у души,
Неумрла наша славо!

Момци.
Проспите, браћо, ново цвеће,
Од лаврови грана дајте му сплет;
Захвална песма нек узлêће
У славу да даљан прѐне се свêт;
Јер он нам бјаше нова слава
И после мрака зора плава.

Док му девојка меће венац на главу, а деца га посипљу цвећем, пева

Кор.
У венцу је *вечност* оличена;
С тог те данас род венчава,
Да ти спомен твог имена
Вечно живи као слава,
Вечно живи као слава.

Деца
Нема лепше ништ' од цвећа,
Кад нам шарен слети мај,
Те увенча земљу срећа,
Мирис поспе поље, гај;
Ал' је наше *лепше* цвеће
Што носимо, нег' пролеће;
Из њег' љубав мирише
И захвалност уздише.

Кор.
Ал' је наше лепше цвеће
Што носимо, нег' пролеће:
Из њег' љубав мирише
И захвалност уздише.

Речитатив.
Кад Султану у Стамбол се крêну
На договор да градове прими
И да с' Турци са земљом опросте,
Коју бјаху тешко притиснули –
Како нам је срце страовало,
Да га сиње море не прогута,
Да га кивни душман не устрели,
Да нам златан санак не уништи,
Златан санак предају градова!
Наше су жеље узлетале
У заштиту и на сусрет мили
На крилима ветреним и лаким. –
Он се врати са зором у руци,
А поздрављен потоцима суза
Свог народа од милине сладке.
Онако се нико не дочека
Од кад Србства и српски владара!
Вековима Србија с' крвави,
Турчин земљу мачем притиснуо;
Вековима Турчин господари,
Те се Србин вије по анџаром,
Нит' му има лека и помоћи. –
Милош сломи силу муслиманску,
Србин дȁну, опорави с' духом,
Ал' у земљи остадоше Турци,

Горак спомен српског робовања
И трагови зверства и беснила
Какво неће веровать' потомство –
Мијаило пружи своју руку,
И Србија *ослободи* с' мучна,
Опрости се на свагда Турака,
Што се једва и *помислит'* смело. –
А данас га црна земља крије
Због изрода, да их Бог убије!
С тога наша сестра Босна кука,
Ерцеговци уздисом се гȗше,
А Србија у сузама кȗпа –
Нема оног огња са истока,
Поуздање покрило се гробом,
Идеал нам поста маштанијом.

Деца.
О, недај нас отац мили,
Да се душман не осили!
Под окриље прими нас!

Момци.
Нека сêва, грми, пуца,
Нек одсудан за нас куца
Искушења мучан час:
Док међ нама духа твога,
Духа твога великога,
Не страшимо с' ничег ми.
Љубав с вољом победиће,
Те злотвори побледиће;
Само уз нас буди *ти*!

Кор.
Љубав с вољом победиће,
Те злотвори побледиће;
Само уз нас буди *ти*!

Људи.
С тобом срце јаче бије
И силније мач се вије,
Победе нас дражи глас.
Дај нам сенку да предњачи,
Да бранимо мис'о твоју;
С тобом ћемо бити јачи,
Тражећ' стâру славу своју.

Речитатив.
Кад нам горка судбина не даде,
Да твом роду у борби предњачиш,
Врлој борби коју сâм назначи:
Онда с' народ пред милом ти сликом,
У тренутку светом и великом
Заверава и заклиње слошки:
Не сврађати с твоје стазе светле
Док последњим дахом не издане,
Док му срце у грудма не стане
И у гробак за тобом не пȁне. –
Ново нам је понарасло перје
Уз млађана светла господара,
Нов нам огањ огрејао душу
Уз огњене тежње за врлином
Кнез Милана, наше узданице,
Нашег мȋља и нашег босиља,
Па нас слава изневерит' неће –
Само *ти* нам још благослов спусти.

Војници (спуштајући заставе).
Благослов спусти твој
Заставам' за нов бој,
Да нас у сред боја,
Као мисао твоја
Подижу и снаже
И на одпор драже.
Благослов спусти твој
Заставам' за нов бој!

Кор.
Слава, слава Мијаилу!
Напред, браћо, у бој, у бој!
На истока рујном крилу
Благослов нам даће свој.

У том тренутку појављује се кнез с раширеним рукама у облаку, који држе анђели.



СВЕЧАНО ОТВОРАЊЕ НАРОДНОГА ПОЗОРИШТА
У БЕОГРАДУ.

ПРВА ПРЕДСТАВА. ИЗВАН ПРЕТПЛАТЕ.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
У БЕОГРАДУ.

У четвртак 30. октобра 1869.

ПОСМРТНА СЛАВА КНЕЗА МИХАИЛА

Слика из народног живота, у три радње, с певањем и играњем, написао Ђорђе Малетић, музика од Драгутина Ромх. — Редитељ А. Бртковићки.

ЛИЦА:

I. РАЗДЕО.

Сердар	Т. Миодановић.	
1 сељак	Ђорђевић.	
2 сељак	Младеновић.	
Господин	Рашић.	
Грађанин	Вадић.	
Мутавџија	Срећковић.	
Механџија	Савић.	
1 Београђанка	Вас. Марковић.	
2	"	
3	"	
4	"	
Свештеник православни из аустр. царства	Пешић.	
1 аустријски гранични официр	Цветић.	
2 " " "	Јовановић.	
3 " " "	Михаиловић.	
1 Босњак	"	
2 "	Дукић.	
3 "	"	
1 Црногорац	"	
2 "	"	
3 "	"	

Грађани. — Сељаци. — Црногорци. — Босњаци. — Народ.

II. РАЗДЕО.

Сетана	Јована Поповић.
Агент	Недељковић.
"	"
"	"
"	"

Љиљана Пешикан Љуштановић

У СЛАВУ ВЛАДАРА И У СЛАВУ ТЕАТРА

Посмртна слава кнеза Мијаила М. Обреновића III, погинувшег у Топчидеру 29. Маја 1868. није једино дело које је Ђорђе Малетић (1816–1888), професор, књижевник, књижевни критичар и позоришник у пуном смислу те речи, посветио трагично преминулом српском кнезу. Као што је за овога владара везао своју грађанску егзистенцију, пратећи га у данима прогонства (када је у Србији августа 1842. избила Вучићева буна, изгубио је посао секретара Српске агенције у Букурешту и придружио се кнезу Михаилу у Земуну), тако је и његово књижевно стваралаштво било у великој мери прожето слављењем и величањем кнежевог дела. Тако је, уз остало, написао и дела: *Спев његовој светлости, милостивејшему господару и књазу српском Михаилу Обреновићу, приликом долазка његовог из Цариграда* (Београд, 1840), *Чувствованиє српскогъ народа о доласку М. Обреновића* (1860), *Химна приликом повратка из Цариграда светлога господара, кнеза Михаила М. Обреновића, 4. априла 1867* (1867).

Драмска апотеоза *Посмртна слава кнеза Мијаила М. Обреновића* изведена је као прва представа на отварању нове зграде Народног позоришта, чије је подизање иницирао кнез Михаило 1868. године[1], подстакнут успешним гостовањем трупе Српског народног позоришта из Новог Сада, под вођством Јована Ђорђевића. Нова зграда, саграђена на месту Стамбол капије према пројекту архитекте Александра Бугарског, отворена је 30. октобра 1869. године. Сам Малетић – на почетку свог дела – даје двоструко аутопоетичко одређење: у поднаслову стоји: „Слика из народног живота", а у посвети барону Федору Николићу: „овај спев". Тако наговештено двојство између сценског таблоа који слави погинулог кнеза, величајући његов допринос националној историји и култури, и превасходно епског дела (иако у драмској форми) – обележава целину Малетићевог текста. Овога је, несумњиво, био свестан и сам аутор. Обраћајући се у некој врсти предговора *Читаоцу*, он објашњава одсуство „праве, подпуне драмске радње" самом природом апотеозе, која намеће брзо смењивање појава „које су све лириком задануте".

Постоје и други потенцијални извори особене амбивалентности Малетићевог текста, они које сам аутор истиче, попут контраста индивидуалног и општег: „У так-

[1] Кнез је 29. маја (10. јуна по новом календару) исте године убијен у атентату.

вом потресу срца и душе пре рефлексије мучно је наћи оно чистилиште, које ће та индивидуална осећања прекалити и за *општа* осећања пречистити" (*Читаоцу*), али и они који се опажају са становишта модерног читаоца. Један од таквих је, рецимо, особено двојство Малетићевог песничког језика, који уздигнути, свечани, у великој мери патетизовани израз апотеозе заснива, с једне стране, на реторици епске формуле и препознатљивом ритму јуначког десетерца (особито у *Прологу* и првом делу текста), а с друге, на славенизмима и кћишким речима, које, очито је, покушава да укрсти с језиком народне песме. У том споју, нажалост, резултат није самосвојан поетски језик или драмска функционализација ове особене диглосије (какву, рецимо, постиже Стерија у својим раним комедијама) већ пре доста усиљена, патетична фраза.

Одсуству „праве, подпуне драмске радње" доприноси и особена репетитивност, присутна нарочито у уводном обраћању читаоцу, прологу и оба дела драме, пошто писац прво казује, *приповеда* кнежеве заслуге и народну тугу, који се потом приказују, „одигравају" у дијалозима унутар појава. Овај контраст казивања и приказивања можда почива и на извесном неповерењу у рецепцијску моћ публике и жељи да се понављањем избегну евентуални неспоразуми и да се нагласи и недвосмислено потврди пожељни смисао. Тај жељени смисао сугерише већ дуги *Пролог*, сачињен од сто тридесет седам стихова у асиметричном, епском десетерцу, који као темељни културни допринос кнеза Михаила истиче управо оснивање сталног позоришта.

Типично је просветитељско инсистирање на благотворном дејству театра и његовом доприносу „снажењу племените воље", које се постиже мешавином „напредка и забаве умне" и:

Познавањем узвишени дела,
[...]
Одкривањем човечија срца
И његове сакривене тежње...

Поетски најуспелији део Малетићевог *Пролога* представља, иначе, управо надахнуто, химнично слављење позоришта:

Срце нам је свима раздрагано
Од навале разнолики слика
Из прошлости и из садашњости,
Душа нам се на крилима подиже
У будућност велику и светлу
Што с' отвара с ове дивне зграде...

Тог „позоришта народног и дивног", које окупља Србе у свом наручју „као мати прикупљену децу", пружајући им „усладу духовну", наглашава у *Прологу* Малетић, не би било без доприноса преминулог кнеза. Као основ своје апотеозе, он овде велича једну нову владалачку праксу, која иако опевана стихом јуначке песме, није искључиво ратничка, пошто: „Господар је добио градове,/ А без пушке и без бритке сабље".

Контраст између великог и светлог прегнућа и трагичног краја, уводи у *Пролог* кнежеву смрт као трагични губитак, национални и лични:

Сред велики, бесмртни намера,
Што огњену подизаху душу
У љубави светој за оташтвом;
Сред великог озбиљног спремања
Да свој народ, у накнаду врлу
За негдашњу чаму, робовање,
Обавије неувелим венцем
Од лавора и сунчева зрака –
Грозна авет из црнога пакла,
Властољубље са злобом у дружби
Одтрже га из наруча нашег...

Лику просвећеног, културног владаоца, који поред јунаштва наслеђеног од предака показује нове дипломатске способности, супротстављени су демонизовани ликови његових убица, лишени историјске документарности и сведени на пуку оданост злу[2]. У завршном делу *Пролога* преплићу се величање неумрлог дела и туга због трагично преминулог владара. У овим стиховим, чини се, има одјека Милутиновићеве песме о хајдук Вељку и оног трансценденталог истрајавања изузетног националног прегнућа преко мрака гроба и пролазности:

Ту се слава преко гроба шири
Те с' увија у вечности венац;

[2] Атентатори су били браћа Радовановић, Љубомир, Коста, Павле и Ђорђе, а непосредни помагачи Лазар Марић, бивши председник београдског Окружног суда, и Станоје Рогић, бивши трговац.

Ту се бу̑де и *потомству* чуства
За захвалност и за угледање.

Прологу следе први и други део, сачињени од већег броја појава (тринаест у првом и једанаест у другом делу), које се релативно брзо смењују, вероватно у покушају да се њиховом живописношћу надокнади суштинско одсуство правог драмског сукоба. Први део, до осме појаве, везује се главнином збивања за предају градских кључева, која се одиграла на Калемегдану, 6. априла 1867[3]. Дијалози које воде Сељак, Старац, Грађанин, „Свештеник православни из аустријског царства", „официри, Срби из ауст. Царства" углавном изражавају чуђење и дивљење због кнежевог тријумфа, али и наду у опште национално уједињење под његовом владавином:

Кнез Мијајло, ка' Милош на ждралу,
Диже у вис стег слободе златне...
[...]
Од овуда Срби витезови,
А одонуд љути Црногорци
С Ерцеговци, змајевима горским,
Пак ће с' јаду спомен укинути.

Кнежев улазак у град предмет је дивљења и страха, али општи утисак је ипак ближи некој врсти патриотског рецитала у драмској форми, у коме се рекапитулирају познати историјски догађаји. Ни побуна турског војника Мусе, наговештена у другој појави, не уноси праву драмску тензију у текст, иако је заснована на духовитом подсећању на песму *Женидба од Задра Тодора*. (Мехмед Мусу описује: „Ово ти је будалина Тале!", непосредно асоцирајући на ситуацију у којој сви остали Удбињани пропуштају српске сватове, а само Тале их заустављa.) Међутим, наговештај се не реализује и кнез слободно „као у сватове" улази у тврђаву.

Кнежев тријумф одређену драмску функционализацију добија у осмој појави, увођењем Сатане, који подржава заверу, како би спречио кнежев даљи успон:

У Србији комеша се бујно,
Мијаило за сунце се маша,
А све око њег' се скупља
Да на златни подигне га прѐсто'
И краљевским увенча га венцем...

Сатана и духови у наредним појавама подржавају Агента и заједно са њим кују заверу. Од историјски познатих имена помињу се „Вучић грозни" и Радовановић, али доминантно остаје поигравање макабричним колоплетом злих сила, које атентату на кнеза Михаила придаје призвук паклене завере и неотклоњиве коби која тријумфује упркос народној љубави. Можда најбољи део у целини Малетићеве апотеозе, представља завршна појава првог дела, у којој је зборовање вештица дочарано кратким, динамичним стиховима, шестерцима и четверцима, уз непосредну асоцијацију на вештице из Шекспировог *Магбета*. Управо ово могао је бити и високо сценичан сегмент дела, који одступа од репетитивне, патетичне фразе присутне у величању кнежевог дела.

Други део се збива после кнежеве погибије. И овде се динамичношћу и живошћу издвајају краћи стихови, иако хор небеских духова делује на моменте готово пародијски, због својих живахних, поскочних стихова:

Земска слава
Као плава
Зора само
За час траје,
Пак престаје,
Те да с нова
Небом сјаје
Подмлађена. –
На дворове
Мијајлове туга пала,
Где је на́да
Роду сјала
Па заспала. –
Зло надвлада,
Да србство пострада. –
Ал' освета иде назорице;
Стрепте, клети, од божје деснице!
Стрепте, стрепте!

Овај непосредни почетак другог дела по много чему подсећа на оперски либрето, али следе дијалози,

[3] Прво је прочитан ферман султана Азиза, донет 29. марта, онда је Али Риза паша, последњи турски заповедник београдске тврђаве, предао кнезу Михаилу кључеве Београда, а затим су на тврђавама истакнуте српска и турска застава и кнез је на коњу свечано ушао у град, док је у његовој пратњи ишла стрељачка чета која је сменила турске страже.

углавном у десетерцу, у којима се демонстрира народна туга и ужас пред злочином. Свакако најуспелији део јесте лирски интонирана тужбалица сељанке, стилизована по узору на народну лирску песму, с типичним зазивањем покојника и прекоревањем погинулог зато што није пажљивије чувао свој живот и уважавао пророчке наговештаје:

Јао ра̀но, јао Мијаило,
Шта ће твоја чеда ојађена?
Куку рано, чедо одабрано,
Зашт' не слуша тице злослутнице,
У двору ти тужне кукавице,
Зашт' не гледа страве и прилике
Већ ти оде крвником у руке!
Куку ра̀но, чедо одабрано,
Како ће те браћа ожалити,
Како ће те земља прежалити,
Твоја земља, што нариче, кука,
Што те данас у сузама кȳпа!
Јао њојзи, јао несретници,
Јао, јао!

Насупрот непосредном утицају усмене лирике, овде је очито и класично образовање писца, који у петој и шестој појави суочава злочинца с гневом фурије која га гони. Насупрот томе, лудило злочинца дочарано је у Шекспировском маниру, смењивањем четвераца и шестераца и готово пародичним изокретањем стихова грађанске љубавне песме „Сунце јарко не сијаш једнако...". Ипак, већи део злочинчевог покајања делује патетично, неуверљиво и претерано, те не представља нарочито успешан увод у завршну сцену апотеозе, у којој се мноштво окупља око споменика кнежевог, кличући му у славу у особеној комбинацији тужбалице и оде, чију кулминацију представља завршно појављивање погинулог кнеза, док хор пева:

Слава, слава Мијаилу!
Напред, браћо, у бој, у бој!
На истока рујном крилу
Благослов нам даће свој.

У том тренутку појављује се кнез с раширеним рукама у облаку, који држе анђели.

Треба свакако истаћи да књижевно неуједначена Малетићева слика има несумњиве сценске упечатљивости, да даје предложак за упечатљиво смењивање сугестивних слика и сведочи о њему као о позоришном стваоцу, иако су драмски сукоби у његовој „слици из народног живота" сасвим рудиментарни и често потиснути наративношћу. Управо ова барокна сликовитост и наговештена сценичност дају његовој патетичној апотеози особени старински шарм и привлачност.



ЂОРЂЕ МАЛЕТИЋ
ПРОФЕСОР, КЊИЖЕВНИК, КЊИЖЕВНИ КРИТИЧАР
(Јасеново код Беле Цркве, 13. март 1816 –
Београд, 13. јануар 1888.)

Отац му је био свештеник. Основну и немачку школу завршио је у Јасенову и Белој Цркви, гимназију у Ораховици и Карловцима, последња два разреда (филозофију) у Сегедину. Крајем 1838. прешао је у Србију и био помоћник судског секретара у Крагујевцу (1839). Након проглашења Устава постављен је за експедитора у Министарству унутрашњих дела, потом постао секретар управитеља града Београда, а 1841. премештен за секретара Српске агенције у Букурешту. Када је у Србији августа 1842. избила Вучићева буна, остао је без посла и придружио се кнезу Михаилу у Земуну. Дозвољено му је да се крајем 1842. врати у Србију, те је био дневничар у Попечитељству просвештенија на чијем је челу био Јован Стерија Поповић. Након две године отпуштен је из службе, па је од 1844. до 1847. живео у Земуну од књижевног рада. У јесен 1847. вратио се у Србију и постао прво приватни учитељ у дому Јеврема Ненадовића у Београду. Пошто је написао драму *Апотеоза великом Карађорђу*, која је приказивана у позоришту (Позориште „Код јелена", 31. децембра 1847), добио је професуру у Београдској гимназији (1848). По повратку кнеза Милоша у Србију 1859. постао је управитељ Београдске гимназије и ту дужност обављао до пензионисања 1878. За време обновљене владе Обреновића био је више пута, укупно седам година, као члан Народњачке странке посланик у Народној скупштини. Покренуо је 1878. предлог о оснивању Главног просветног савета, који је установљен 1879. Био је члан Одбора Чупићеве задужбине од 1874. и члан Друштва српске словесности, потоњег Српског ученог друштва од 1878. Поезијом је почео да се бави као гимназијалац у Сегедину. Прву песму (*Љубичица*) објавио је у Летопису Матице српске (1837). Писао је лирску и епску поезију, приповетке, драме, књижевну критику и научно-популарне чланке. Аутор је уџбеника реторике и класицистичке теорије књижевности. Након доласка уставобранитеља на власт 1842. и гашења Театра на Ђумруку настојао је да обнови замрли позоришни живот. Био је члан позоришног одбора (1851) који је радио на подизању позоришне зграде у Београду и одбора установљеног 1868. који је основао Народно позориште. Као директор Београдске гимназије био је управитељ дилетантског Омладинског позоришта. Током 1870. и 1871. био је прво председник Позоришног одбора, а затим и управитељ Народног позоришта у Београду. Играни су му драмски текстови: *Паразит или вештина себе срећним учинити, Карађорђева апотеоза*, *Миљко Мрконић или преодница српске слободе*, *Прошлост, садашњост и будућност србска*, *Посмртна слава кнеза Михаила*, *Српски хајдуци*, *Смрт цара Михаила*, *Стогодишњица Вука Стефановића Караџића*. Преводио је с немачког (Шилер, Гете, Коцебу). Комедија *Вучићевци и књажевци*, која је остала у рукопису, представља први покушај политичке сатире код Срба. У рукопису је оставио трагедију *Душан Силни*.

М. Карановић
Одабране биографије (том V), Матица српска

Миодраг Илић

КАЗАНОВА ПРОТИВ ДОН ЖУАНА

Сетна комедија

Л И Ц А :

Ђакомо Ђироламо Казанова (преко 70 година)
Дон Жуан Тенорио (вечито млад)
Гизела (20 година)

1.

Звуци менуета на харпсихорду (клавсену) неколико тренутака, као увод у епоху осамнаестог столећа. Светлост обасјава угао библиотеке у замку Валдштајн, у месту Теплице, на северу Чешке. Остарели, бурним животом скрхани, болесни и онемоћали ЂАКОМО ЂИРОЛАМО КАЗАНОВА, у излизаној одећи која је некада била отмена, стојећи пред огледалом, пудерише своју перику и ставља је на главу. Поправља је, прави гримасе, заузима галантне позе, као да испробава дејство које ће оставити на људе. Читава пантомима уз звуке менуета: клања се лево и десно, чини реверанс, жовијално се осмехује, гестикулира у маниру дворјанина који се креће кроз замишљену множину отменог света. Светлост постепено открива лежај за спавање, полицу с књигама и параван којим је заклоњен угао просторије.

Зачује се куцање у врата. Менует замукне.

ГЛАС СПОЉА: Господине Казанова, пожурите...! Гости вас чекају!

КАЗАНОВА: Нека! И треба да ме чекају!

ГЛАС СПОЉА: Шта радите толико дуго? Већ је седам сати...

КАЗАНОВА: *(Поново поправља перику)* Дотерујем се, доврага! Хоћу да бу дем леп.

ГЛАС СПОЉА: Знате ли ко је гост на вечери ?

КАЗАНОВА: Знам.

ГЛАС СПОЉА: Господар је нестрпљив... Јавићу да стижете. *(Глас и кораци се губе у даљини)*

КАЗАНОВА: Потребна му је дврска луда! Причалица која ће их засмејавати пикантним згодама и авантурама ненадмашног Казанове, како би им вечера, заливена бургундским вином, пријала уз десерт, то јест мене... Ја поштено зарађујем хлеб у овом замку: брбљам, засмејавам господу, растерујем досаду. Зато ме држе овде, као вашарску лутку која тороче из стомака, вођена концима бедне судбине... Но, којом причом да започнем забаву вечерас?Хм, хм... Да видимо шта смо записали? *(Преврће папире на столу)* Педесет година лова на уплашене, збуњене, срамежљиве, враголасте и богобојажљиве срне! Коју ћемо извући из те шуме на светлост грофових свећа? Можда ову са маркизом Де Вињи? *(Чита)* – „Млада и бујна маркиза је размењивала са мном изазовне погледе. А био сам, ех, атлета блештавих зуба и пламтећег ока! Елем, дворац Шенонсо, подне летњег дана. Маркиза се нагнула преко отвореног прозора и цвркуће умилно са својим мужем, млохавим и блесавим маркизом Де Вињи, који игра дечју игру „jo-jo", доле, у врту, под прозором. Јао, што је он био уображен! А уображенима рогови најлепше стоје. Е, завеса јој пала низ леђа, видим је од појаса до тла. Прилазим јој опрезно отпозади. Њена обла истакнута позадина мами ме као цвет пчелу. Задижем јој сукњу и две подсукње. Она ћути, дише бурно. Руком проналазим пужа-голаћа... Она штуцне, али наставља да чаврља као да се ништа не дешава. А дешава јој се итекако! Ја, заклоњен тешком завесом, невидљив за њеног мужа и госте у врту, ждребац, моћан, харам... Она муца, тобоже јој смешно оно што трабуња маркиз, чак врисне „од смеха"... Ја се извучем и полако чилим у тмини салона, а она – као куја кад се умиљава – упути шапатом и супругу и мени: *Oh, mon coeur! Mon cher ami! Mon amour!*'" – После смо украли још неколико страсних тренутака, у већој удобности... Добро, да кренемо! Напред, Ђакомо! Покажи им како један смео, космички дух, има храбрости да призове прошла лудовања, од Истамбула до Санкт Петербурга, и од Осла до Вијене... *Крене према излазу, али готово се судари са ГИЗЕЛОМ, младом и лепом девојком, у хаљини дубоког деколтеа и са раскошном фризуром каква краси све младе аристократкиње рококоа.*

ГИЗЕЛА: Ох, месер Казанова!... *(Смејући се)* Тако сте жустри!

КАЗАНОВА: *(Изненађен пријатним сусретом)* Мислиш, срце моје?

ГИЗЕЛА: Ах, то „срце моје" кажете свакој жени!

КАЗАНОВА: *(Пажљиво је одмери од главе до пете, оком зналца)* Свака жена заслужује да буде „срце моје". Било би тужно за мене да сам рекао „дете моје"?

ГИЗЕЛА: Свакако! Ја нисам дете!

КАЗАНОВА: А ко си ти, јагње моје?

ГИЗЕЛА: Престаните! Још мало па ћу бити и ваша овца!

КАЗАНОВА: Што да не, овце су кротке умиљате животиње, које се никада не опиру. Можда би лепше звучало на латинском – *agnus dei*? „Јагње господње"!

ГИЗЕЛА: Ви баш не губите време! Као мој хрт Леонард

– одмах њушите испод репа! Нисам такорећи ни ушла у ову библиотеку, а ви... ви сте се већ устремили... Никада ме нисте видели, господине!

КАЗАНОВА: Ко то каже? Такав лик је вазда лебдео у мојим сањаријама. Дозволите да то филозофски објасним. Кад је Јован Крститељ угледао први пут Христа, ускликнуо је: „Видим јагње божје које ће спасти свет!" Тако ја сад видим лепоту и невиност које ће спасти мој свет на умору! И вапим пред тобом: „Спаси ме, пригрли ме!"

ГИЗЕЛА: Шта вам пада на памет! Ја нисам Христ, ја сам Гизела!

КАЗАНОВА: Гизела?... Газело моја!... Где су те последњих педесет година крили од мене?

ГИЗЕЛА: Ја имам само двадесет. Данас сам допутовала из Саксоније. Ујак ме је послао к вама да вам пренесем поруку...

КАЗАНОВА: Ујак? Који ујак?

ГИЗЕЛА: Ујак Јозеф.

КАЗАНОВА: Гроф Јозеф Карл фон Валдштајн, господар овог замка, твој ујак?!

ГИЗЕЛА: Да, цупкао ме је на коленима...

КАЗАНОВА: Разумем човека.

ГИЗЕЛА: Моја мама, Хортензија фон Саксенбург, удаљила ме је из наше куће због... како да кажем...

КАЗАНОВА: Да погодим? Због неког опаког мушкарца, који се окомио на такву лепоту?

ГИЗЕЛА: Тачно! Откуд знате?... Заиста мислите да сам лепа?

КАЗАНОВА: Свака жена је лепа самим тим што је жена. А кад је још девица блиставе пути и враголастог немира у очима, изазов је неодољив. Благословен био наш господар кад ми је послао зрак светлости у ову мрачну библиотеку у којој ћу се претворити у једну од ових буба што грицкају хартију!

ГИЗЕЛА: Мило ми је ако сам вас развеселила....

КАЗАНОВА: Узбуркала си у мени успавану крв. Месецима и годинама овде чами библиотекар милостивог господина грофа, бивши грађанин света, неуморни комедијант епохе, који се покорио судбини. Али, сада, кад си ми ти, анђеле, пала с неба, схватам да ме Фортуна није сасвим напустила. Таква Венера крупних уплашених очију, то једро попрсје нимфе Дафне, које на слици Тијепола лови Аполон, распаљује огањ у сваком правом мушкарцу, па и у једном господину у поодмаклим годинама... *(Закашље се, гуши се од кашља; она га удари по леђима својски, тако да он падне на под)*

ГИЗЕЛА: Ох, извините... Је л' вам боље?

КАЗАНОВА: *(Устајући с муком)* Тако је то с правим мушкарцима... (*Кочоперно, усправљајући рамена, приближава јој се заводнички.Уноси јој се у лице.)* Да ли сам за тебе прави мушкарац? Шта кажеш, јагње моје?

ГИЗЕЛА: Ви... ви бисте могли да ми будете прадеда...!

КАЗАНОВА: Па шта? Зар прадеда не може да пожели саксонску кнедлицу као што си ти? Године су измислили пакосни људи да би се подсмевали старијима од себе... Погледај ме у очи. Шта осећаш?

ГИЗЕЛА: Мирис ужеглог старачког тела.

КАЗАНОВА: Фуј! Како то одвратно звучи!... *(Прети јој прстом)* Ти си лукава мала лисица. Изврдаваш искрен одговор. Те твоје груди, као две зреле дуње у провансалској јесени, нуде се пољупцима...

ГИЗЕЛА: Чекајте!... Полако!... Италијанска посла!

КАЗАНОВА: То је због врелине сунца на нашем југу, које греје нашу веселу душу. С нама је увек ђаволски узбудљиво, госпођице.

ГИЗЕЛА: Не кажу за вас узалуд да сте лакоми на женско као гуштер на мушицу!

КАЗАНОВА: Ја – гуштер? Ја – атлета!... Додуше, бивши! Ја сам, упркос пролазном умору, ипак шевалије од Сенгала! Витез!... Да си ме упоредила са Пирамом који се с лавовима носио због вољене Тизбе, и главу изгубио, поднео бих омаловажавање... Овидије и Рубенс су опевали и насликали ту љубав!

ГИЗЕЛА: Извињавам се. Нисам знала.

КАЗАНОВА: *(Фолирантски)* Ујела си ме тим зубићима за срце! Нанела ми неизлечив бол!... До конца живота патићу због тих неправедних речи!

ГИЗЕЛА: Жао ми је. Како да се искупим?

КАЗАНОВА: Теби ће, јагње моје, све бити опроштено, под једним условом.

ГИЗЕЛА: Којим? Само реците и ја ћу...

КАЗАНОВА: Ако малчице, сасвим малчице, смакнеш хаљину и покажеш ми своје раме...

ГИЗЕЛА: Молим? Раме? Ију, то не, никако!

КАЗАНОВА: Ти не знаш колико ми то значи! Молим те, малчице само...

ГИЗЕЛА: Моје раме није за показивање...

КАЗАНОВА: А чему служе те заносне облине, та седефаста кожа која одише морском пеном у праскозорје, ако не чулима опчињених који би да их додирују, да их милују... ? Да зубе заривају!

ГИЗЕЛА: Месер Казанова, обуздајте се... Ви сте напаст, надирете као поплава!... Молим вас, ја сам већ заљубљена.

КАЗАНОВА: Којешта! Бесмислица! То нисам чуо! То је заблуда неискусног цвета који жарко сунце још није измамило да отвори своје латице.. То што мислиш да је љубав, обична је варка. Пролазна болест. Као мале богиње. Пред тобом клечи роб који ће те, као у источњачкој бајци, повести у рајски врт сласти, који ће ти открити тајанства безмерног уживања у истинској љубави! Покори се зову богова! Дај ми ту ручицу... *(Шчепа јој руку и љуби је од врхова прстију до рамена).*

ГИЗЕЛА: Ала сте ме спопали, мајчице моја !

КАЗАНОВА: Да не уживам милостиву заштиту твог ујака, који ми је дао уточиште у овом дому, ја бих овог часа...

ГИЗЕЛА: *(Стидљиво, али ипак радознало)* Шта бисте? Јао, реците ! Шта бисте са мном?

КАЗАНОВА: На рукама бих те носио... Спустио у дубоку траву, проткану црвеним маковима...

ГИЗЕЛА: Али овде нема траве?

КАЗАНОВА: То се тако каже, јагње моје, ради поетске слике и јачег дејства... Дакле, на трави или било чему хоризонталном... ја бих... све док се не би обезнанила од блаженства. А онда бих опет и опет... Ох, извините!... Тренутак само... *(Одлази брже-боље иза паравана одакле се зачује жубор течности: КАЗАНОВА пишки!.)*

ГИЗЕЛА за његовог кратког одсуства баци поглед на гомилу списа, наслагану на столу, тик уз гушчје перо.

ГИЗЕЛА: *(Промрмља за себе, читајући)* Хм, „Повест мог живота"...! *(Чита, задивљена, у неверици)* – „Ја, миљеник Луја Петнаестог, картао сам се с њим, а улог би била моја тренутна вереница коју бих намерно изгубио у корист краљевске постеље. Ко, осим мене, може да се похвали да му је Луј уступио ону фаталну мајсторицу, мадам Помпадур? Играо сам менует са Катарином Великом и помагао јој у реформи календара. Уз колачиће и вишњевачу расправљао са Маријом Терезијом, о реформи земљорадње и уређењу Шенбруна. Ишао сам у лов са Фридрихом Другим и такмичио се у досетљивости са Волтером!.." – Гле! Гле ти њега!

КАЗАНОВА излази иза паравана.

КАЗАНОВА: Шта ћеш, свакоме се дешава... Не могу да се уздржим понекад... А сад, опрости... Морам што пре бити за столом твог ујака. Господин гроф има високе госте...

ГИЗЕЛА: Не морате. Мој ујак вам поручује да вечерас нисте потребни. Велики војвода Леополд и друге званице водиће поверљив разговор о политици. Кажу да ће Леополд бити будући цар...

КАЗАНОВА: Хоћеш рећи да нећу бити потребан у почетку, док се служи предјело... а после, кад се пређе на дивљач, вино и пудинг... ја ћу бити неопходан?

ГИЗЕЛА: Нећете. Вечерас сте сувишни.

КАЗАНОВА: Како? То није могућно. Господин гроф греши што ме удаљава од гостију. Ја сам испекао занат у политици и дипломатији, познате су ми све смицалице и технике завере... Велики војвода би могао да се ослони на мене...

ГИЗЕЛА: То и јесте проблем. Неко од званица је приметио да сте ви били француска и венецијанска ухода, и то више пута наизменично, и да се никада не зна за кога радите...

КАЗАНОВА: Ухода! Одвратна инсинуација! Ја сам имао тајне дужности, а уходе су ситни подмукли крадљивци поверљивих података. Без нас, врсних осматрача, не може ни један моћник да успе у каријери и да опстане на власти. Политика – то је важна информација, плус таленат, плус зрнце среће. Ми смо онај први фактор – информација. Без нас, узалуд ти је и таленат и срећа. За мене су се информације просто саме лепиле...

ГИЗЕЛА: ...које сте ви продавали за новац!

КАЗАНОВА: Молим те, јагње моје! Стављао сам главу на пањ, помажући краљевима, министрима, кардиналима... Ја нисам био јевтини мали достављач...

ГИЗЕЛА: Мој ујак, осим тога, каже да сте ви опасност за његов углед, као карикатура прошлих времена. Живи смешни анахрон! И каже да бисте га осрамотили као офуцани кловн и лажов, који понавља исте измишљотине о својим копулирањима!

КАЗАНОВА: Каква бујица клевета! Ја сам за њих двојицу књига мудрости! Ја...

ГИЗЕЛА: С њима је, у сваком случају, смртно досадно!

Кажите ми, месер Казанова, да ли су ваше приче и све то што записујете – истина? Да ли сте се заиста петљали са свим тим женама..?

КАЗАНОВА: Него шта! Ја не лажем! То су подвизи моје младости, мог духа, мог неодољивог шарма!... Аутобиографи обично лажу. Што већи човек, већа лагарија о себи – због такозване савести и обзира према деци, ближњима и отаџбини. Ја могу бити сасвим искрен, јер су моја деца опстала у туђим гњездима као кукавичја јаја, јер су моје жене излапеле бабе или почивају у земљи, јер је моја отаџбина одавде до Китаја!

ГИЗЕЛА: Али, зашто имате потребу да записујете све те интимне доживљаје, да срамотите своје љубавнице?

КАЗАНОВА: Пишем да бих још једном доживео оне блиставе тренутке – балове, гозбе, позоришта, музичке вечери, коцкарнице, салоне, чоколаду и шербет, мрачне гостионице набијене пожудом и опијумом, борделе, цику разузданих девојчура, слаткасти вољ телесних излучевина, живота... Да не бих полудео од самоће, од бесмисла, од једа због гадости које ми овде подмеће послуга свакога дана. Мени, девојко, мени! Убацују ми шакама со у јело, каче моју слику – цртеж великог мајстора Рејнолдса – у нужник! Ударају ме ногом у тур! Моје успомене су моја оаза, бекство у тврђаву снова.

ГИЗЕЛА: Не могу вам помоћи.

КАЗАНОВА: Можеш. Нареди да та олош буде ишибана.

ГИЗЕЛА: Свашта! Послуга је стекла нека права, после револуције.

КАЗАНОВА: Њихов идол и сабрат, Робеспјер, учинио је да дигну нос, да забораве где им је место, и ко је ко на овом свету.

ГИЗЕЛА: Смирите се. Наредићу да вам сервирају вечеру овде, у библиотеци!

КАЗАНОВА: Стани! Хоћеш рећи, јагње моје, да н а м а сервирају?... *(Плачно, готово патетично)* Лепотице, смилуј се једном витезу. Ако ме оставиш овде самог, сада, после претрпљеног ударца, кад у мени оркан раздире душу, ја ћу се одрећи хране за свагда, умрећу, а ти ћеш понети грех до гроба... Дакле, вечераћеш са мном? Удели ми ту милост...

ГИЗЕЛА: Можда. *(Одлепрша, заинтригирана, збуњена).*

КАЗАНОВА: *(Оставши сам, крклъаво, старачки)* Ха, опет! Опет сам жив!... Магија делује! Та мала слути у мени пожудног неуморног јарца! Жене имају чуло које их баца у мој загрљај!... Жене? Свака Евина кћи осећа близину сатира! Зна ко ће умети да је воли онако како јој се у сновима привиђа! Године су ме сажвакале, али нису ме још прогутале!... Жене? Ех, та дивна бића! Анђели божји! *(Узме један папир својих записа, чита)* – „Спајање с њима – па то је све што постоји и ради чега се батргамо овом долином суза. Ратови, побуне, револуције, чему служе ако не припадању мушкарца некој жени!.. Ех, женско!... Свака је била моја ако сам је пожелео. Зашто? Зато што ни једна жена не може да одоли мушкарцу који је спреман да поднесе сваку жртву ради ње. Зато што се ја свакој предајем цео, без остатка; што сам стрпљив у љубави и достижан као Јупитер. И што их не бирам по лепоти и младости. Што умем да чекам, да сањам, да по киши, ветру, мразу, жеги, у мемли подрума, смрдљивој и кужној крчми, баш као и у позлати и баршуну палата, вребам свој плен. Што вазда ослушкујем, њушим, гледам, као гладан курјак. Што знам када да је заскочим, да је очарам. Па била она нежни пупољак, умилни славуј, набубрела и сочна, или пак трула бабура, грбава, кљакава, разрока..." – *(Престане да чита; за себе)* Да сам сада за столом мог грофа, да засењујем анегдотама великог војводу, мој пут до Гизелиног крила био би краћи... Тја, шта се ту може!?... Нисам им потребан! Ја?! Ко су они, молићу лепо?

Изненада улази ГИЗЕЛА, која је чула његове последње речи.

ГИЗЕЛА: Гроф Јозеф Карл фон Валдштајн и велики војвода Леополд од Тоскане!

КАЗАНОВА: Двојица политичких дилетаната! Имају „тајне разговоре"! Тај Леополд је ћорав – не види да ће му злочинац Робеспјер послати гиљотину из Париза у Беч! Нашепурени паун!

ГИЗЕЛА: Како се усуђујете?

КАЗАНОВА: Политика је за увежбане мајсторе који сваку лаж претварају у истину, а сваку истину у сопствену корист; који знају да је народ крдо које можеш или гонити пуцњем бича или кротити празним обећањима! Моје савете слушале су крунисане главе Европе!... Ох, извини, сад ћу ја! *(Журно оде иза паравана)*

ГИЗЕЛА поново прелистрава папире на столу. Чита у себи. Пронашавши нешто у Казановином рукопису, из-

ненади се, готово пренерази)

ГИЗЕЛА: Ох, боже...! Још и то! Какав пробисвет, какав дрзник! *(Остаје замишљена неколико тренутака.)*

КАЗАНОВА се враћа.

КАЗАНОВА: …А сада, гроф, мој добротвор, лишава се прилике да га уведем у тријумфални вртлог интрига високе политике! Усто понижава Ђакома Ђироламу Казанову, шевалијеа од Сенгала, доктора права, теолога и филозофа, песника и астролога! Он је према мени… како да кажем… миш из плишаног буџака.

ГИЗЕЛА: Умукните! Гроф вас храни хлебом и греје ватром свог огњишта!... Шта је, доврага, с том вечером? *(Журно изиђе).*

КАЗАНОВА: Да, куш, Ђакомо! Куш! Ох, шта сам дочекао! Отеран од господског стола као шугаво псето, исмејан чак и од послуге због оног нокшира! И због парфема од руже, који употребљавам целог живота! Она осећа вољ „ужегле старости"! Научићу те, цуро, шта је мирис помамне страсти! Ову увреду спрећу са себе!

Затамњење.

2.

Звуци менуета на клавсену у даљини... КАЗАНОВА и ГИЗЕЛА плешу, галантно, церемонијално, клањају се једно другоме. Игра се завршава фигуром у којој КАЗАНОВА клекне и пољуби дами руку. На средини је сточић са остацима вечере, посуђе, и начета боца вина.

ГИЗЕЛА: Ох, устаните... Можете ли сами...?

КАЗАНОВА: *(Некако се придигне)* Костобоља! Уствари промаја ме убија у овој кућерини... Они тамо слушају музику, можда играју са дамама... Кугла... Моја кугла!

ГИЗЕЛА: Молим? Каква кугла?

КАЗАНОВА: Чаробна, ту, у мојим грудима. Оно што видим очима шаљем кугли у себи, а кугла ми саопштава шта мучи женско биће.

ГИЗЕЛА: И – шта мене мучи?

КАЗАНОВА: Нека велика тајна. Нешто кријеш, јагње моје.

ГИЗЕЛА: Погодили сте. Ви све знате о женама?

КАЗАНОВА: Жене су исто што и глумци: сујетне, самољубиве, преосетљиве... Глуме равнодушност, крију жеље, стиде се порочних мисли... Дакле, шта кријеш, какву тајну?

ГИЗЕЛА: То хоћу ја вас да питам, господине Казанова. *(Извади из грудњака комад папира.Чита.)* – „Кажу да је књижевник, али са духом склоним сплеткама, да је лутао Европом, да се код каваљера и жена служио недозвољеним средствима, јер је одувек био његов начин да живи на рачун других, и да вара лакомислене... Када се човек упозна са именованим Казановом, запажа на његовом лицу безверје, обману, блуд и похотљивост, све то ужасно помешано..."

КАЗАНОВА: Одакле ти то?... Дај ми то...!

ГИЗЕЛА: Тајни извештај венецијанске инквизиције из 1755. године. Ваша тајна је откривена – да сте били варалица, заводник глупих жена од којих сте измамљивали новац, коцкар са обележеним картама, потказивач и паразит. Педесетогодишњој војвоткињи од Урфе извукли сте милион франака, не бисте ли је алхемијом подмладили!

КАЗАНОВА: Хтела је да се подмлади, али не да буде девојка, већ дечак! Рекао сам јој да је то немогућно, али она није веровала. Шта сам могао друго – наплатио сам свој труд...

ГИЗЕЛА: Подмлађивали сте је у кревету! Као дечака или девојчицу?

КАЗАНОВА: Ваш цинизам је гнусан. Никада нисам био склон дечацима. Одакле вам тај папир?

ГИЗЕЛА: Потерница из Венеције још је на снази. Због лажних банкнота које сте протурали, због неизмирених дугова... Стигло је писмо, упућено моме ујаку. Сазнао је да сте из Лондона побегли од вешала, да вас из Варшаве траже због умешаности у преваре, да сте протерани из Беча и Мадрида, да сте у Барселони провели четрдесет дана у затвору, да сте у Фиренци и Паризу непожељни... И да сте побегли својевремено из венецијанског затвора, где сте били осуђени на пет година тамновања зато што сте одсечену руку са неког леша убацили у постељу супарника, коме сте завели вереницу и који је умро од срчаног удара... Мислили сте да ћете овде, у Чешкој, под заштитом грофа Валдштајна, избећи казну?

КАЗАНОВА: Гроф је био упознат с мојом прошлошћу. И баш зато ми је дао посао библиотекара, јер зна да сам ја и песник и филозоф...

ГИЗЕЛА: Филозоф! Ваша филозофија је бекство од части.
КАЗАНОВА: Наравно! Част је ропство. Ја сам бежао у слободу.
ГИЗЕЛА: Слободу лупежа. Плаћеног заводника.
КАЗАНОВА: Не, драга моја. Мене су моје жене волеле, бар онолико колико и ја њих, у једном незаборавном тренутку. Ја сам за њих био радосно изненађење, за разлику од њихових уморних мужева, који своју супружанску дужност обављају као што часовник откуцава - једнолично, мрзовољно, равнодушно. Зато што је чаробно време, проведено са мном, увек кратко трајало, нико није крив. Све има почетак и крај. Мој крај је увек био нешто ближе почетку, баш као што се сан завршава буђењем.
ГИЗЕЛА: Чудна флозофија. Филозофија развратника без савести.
КАЗАНОВА: Шта ти знаш о томе! Живео сам сто живота у овом једном. Суочити се са усрећеном женом, с њеним усхићењем, за мене је остварење циља ради кога постојим.. Ја сам за своје драгане био бог једне ноћи, незаборавне! И – шта ће сад бити са мном?
ГИЗЕЛА: Зависи од мене. Ујак се насмејао кад је прочитао дојаву. И рекао је: „Гизела, забави се са тим старцем како хоћеш. Он је врашки опасан чудак. Ако мислиш да угрожава наш углед, баци га на друм! Нека цркне!"
КАЗАНОВА: Ти ме нећеш избацити, је ли да нећеш?
ГИЗЕЛА: Видећемо. Поиграћемо се. Ако успеш да ме освојиш, остаћеш у замку до краја живота ! Али, ако не успеш...
КАЗАНОВА: Да те освојим?
ГИЗЕЛА: Бије те глас да си прави мађионичар, да си сломио отпор и уживао у загрљају... колико оно госпођа и госпођица?
КАЗАНОВА: Чини ми се да их је било... много. Ко ће то знати!
ГИЗЕЛА: Па ти си прави бог Бахус! Или још боље – пастув у панталонама!
КАЗАНОВА: Тако нешто.
ГИЗЕЛА: Ниси се ваљда женио њима?
КАЗАНОВА: Нипошто. Биле су моје веренице. Оженити се било би за мене исто што и жив лећи у гроб. Али заборавио сам на једну ситницу: на старост!
ГИЗЕЛА: Нема узмицања. Неодољиви љубавник се не предаје. Дакле, хајде, освајај ме, намами ме у постељу, приволи ме да спавам с тобом! Бићу, ако успеш, твоја последња вереница! *(Прсне у необуздан смех, зацени се. Он је и даље смркнут.)*
КАЗАНОВА отрчи иза паравана. Чује се гласан жубор. ГИЗЕЛА се смеје још више. Цичи.
КАЗАНОВА: *(Излази иза правана, смркнут)* Зашто се церекаш?
ГИЗЕЛА: *(Не може да обузда напад смеха, који из ње проваљује у таласима).*
КАЗАНОВА: Подсмеваш ми се!...
ГИЗЕЛА: Тако си смешан, тако си јадан! *(Смеје се и даље) КАЗАНОВА смакне хлаче и окрене јој стражњицу у смешним шареним гаћама. Она занеми. Он навуче хлаче. Окрене се к њој, лице му се згрчи у очајничку гримасу. Искусни, препредени познавалац рањивости женског срца почне да плаче. Она се уозбиљи. Приђе му и доведе га до столице, на коју он седне.*
ГИЗЕЛА: Шта је сад...? Зар сам те толико увредила?
КАЗАНОВА: Немаш поштовања. Ево, сад ме ословљаваш са „ти"! Ја сам за тебе ништа, уцењујеш ме... Свако се спрда са мном у овој кући. Зову ме: иструлели пампур...
ГИЗЕЛА: Дала сам ти шансу да се докажеш!
КАЗАНОВА: *(Плачно, ганутљиво, примењујући старо лукавство заводника)* Како да искористим ту шансу кад си ти тако сурова!... Ја сам имао тужно детињство, тамо, у Венецији... Моји отац и мајка... редитељ и глумица... вазда су путовали и давали представе, а ја сам патио, препуштен себи од малена... Моје детиње ноћи биле су испуњене страхом. Крв ми је текла из носа, а одвратна врачара лечила ме затварањем у мртвачком ковчегу... Ја сам истраумиран!... Сам сам се пробијао... Завршио теологију и онда, због две часне сестре, које су ме – замисли! – приморале да их обе волим истовремено у ћелији самостана – добио сам ногу у стражњицу из цркве, и отад се потуцам по свету... *(Јеца, фолирантски). ГИЗЕЛА га обгрли и прислони његову главу на груди. Ганута је.*
ГИЗЕЛА: Ујак каже да си био храбар, да су те десет пута проболи мачем!?
КАЗАНОВА: Да, тукао сам се, увек штитећи слаба женска бића, залажући живот да би доказао колико ми зна-

че!... Ево, ја ћу због тебе да умрем! Ја никога немам на овом свету... Ти си ми једина утеха... Чезнем за мамом, за сестром... за нежношћу и добротом... Целог себе давао сам другима немилице... Јао, мени, кукавцу!

ГИЗЕЛА: Смири се... Ја сам ту, с тобом...

КАЗАНОВА: *(Прелази одлучно у напад)* Гизела, најдража моја! Анђеле! Желим те од првог тренутка, кад си крочила у мој пакао! Ти си завршетак мојих лутања и почетак истинске среће! Тебе сам узалуд тражио у другим женама целог живота! Вај!... То треперење твоје душе... Те твоје прелепе урокљиве очи, које распаљују страст! Твој стас, твој глас, ти си мој спас!

ГИЗЕЛА: Пропевао си, песниче!

КАЗАНОВА: Музо моја! Ти си Ерато, заштитница љубавне лирике, иза које ступа неодољиви Ерос!... Задаћу ти слатки бол, јер познајем сва тајанства на твом ужареном телу... Исписаћу звездама твоје име, нека блиста вековима на небеском своду! Усне ми своје дај...

Љубе се. Она је ошамућена.

КАЗАНОВА: *(Још помамније)* Обнажи се! Збаци крпе са себе!... Забљесни ме алабастерном белином твоје пути! Пољубићу сваки сантиметар те коже, која је као бресква у млеку... Заронићу у тебе, лепото, до дна...

Смакне јој хаљину с рамена, љуби је... Он се тргне, одгурне га. Дође к себи.

ГИЗЕЛА: Ђаво да те носи!... Ти си демон! Напаст!

КАЗАНОВА: Не остављај ме! Одузећу себи живот, ако сада одеш...

ГИЗЕЛА: Италијани! Канцоне, макароне и доне!

Зачује се куцање у врата.

ГЛАС СПОЉА: Госпођице!... Господар вас позива да се одмах придружите гостима!

ГИЗЕЛА: Ујак ме зове! Морам тамо... *(Довикне)* Кажи да одмах долазим! *(КАЗАНОВИ, тихо, искрено)*. Немој да се убијеш. Чекај ме. Хоћеш да побегнемо ноћас заједно?

КАЗАНОВА: Како?... Мислиш озбиљно? Ти и ја?... А куда ћемо?

ГИЗЕЛА: Ја имам новац! Морам да нестанем одавде... Погодио си, кријем велику тајну. Теби ћу је открити, али не сад... *(Брзо га пољуби у образ и одјури)*.

КАЗАНОВА: *(Оставши сам, забезекнут)* Да бежим из сигурног склоништа... сада кад ме нико више неће? Да сам педесет година млађи можда бих се упустио у такву лудост! Ах, моја проклета потреба да продрем у женско срце и у женско тело! Шта ћу, боже мој, ако пристане!? А шта тек ако је та њена тајна опасна, можда смртоносна!?

Затамњење.

3.

Из далека допиру гласови, смех, звуци клавсена. КАЗАНОВА прелистава свежањ папира на столу.

КАЗАНОВА: *Повест мог живота*! *(Чита свој рукопис)* „Живот? То су секунде, а у свакој секунди, свом снагом, свим срцем, не обазирући се на сутра, зграбити одмах оно што је ту, у твојим рукама, исцрпсти задовољство до последње капи. Једина стварност је радост тела, јер је радост тела и радост духа. *Carpe diem!* Искористи дан! Овај дан, не сутрашњи. Судбина је издашнија према дрским, него према кротким људима..." *(Престане да чита; за себе)* Записаћу вечерашњу згоду. Мемоаре обично пишу они којима се више ништа не догађа. А мени се изгледа догодило... Дођавола, награбусићу! И то овог пута дефинитивно!.... Где смо стали, Ђакомо, са описивањем пустоловина и лудорија распусног Казанове?... Хм, Моцартова опера *Дон Ђовани*... *(Узима у руке своје списе)* „Либрето написао Лоренцо Да Понте", али уз помоћ моје маленкости!... Луцкасти Волфганг Амадеус је знао да уштројени Јеврејин не може сам да напише либрето о Дон Жуану, па је позвао... кога другог, него мене! Ја сам га подсећао на Дон Жуана! Којешта, тај Шпанац је обичан шарлатан!... Ох, боже, опет... *(Одјури иза паравана. Чује се жуборење.)*

У дубини сцене, из таме, као утвара, појављује се главом ДОН ЖУАН. Лепих је јужњачких црта лица, стасит, млад, елегантан, у одећи по дворској моди. Носи о појасу мач. На уху минђушу.

Иза паравана излази КАЗАНОВА. Угледа ДОН ЖУАНА и стане као окамењен.

ДОН ЖУАН: Шта је, упишанко? Ниси ме очекивао?

КАЗАНОВА: Дон Жуан!?

ДОН ЖУАН: Главом и мачем!

КАЗАНОВА: Шта ћеш ти овде? Ти не постојиш, ти си легенда, песничка измишљотина, Молијерова лутка за забаву светине, која се наслађује твојим тобожњим ерот-

ским подвизима!

ДОН ЖУАН: Ја сам вечита мушка стварност. Дон Жуан Тенорио. Јесте, из народног предања прешао сам у мит, постао легенда, а легенде живе дуже од било какве историјске истине. Ко данас зна ко је император Елагабал? А за мене зна свако слинаво дериште. Свака девојчица, зрела жена, старица. Надају ми се и ишчекују да се појавим. Јер, ја сам фалусни тријумфатор за сва времена. Испуњење њихових снова. Сви мушкарци ми завиде, а ти понајвише.

КАЗАНОВА: Хе-хе! Колико си се оно пута женио?

ДОН ЖУАН: Мој слуга Зганарел води евиденцију. Каже да сам хиљаду и три пута стао испред свештеника са неком невестом!

КАЗАНОВА: Каже он још понешто: да би се ти ради задовољења своје страсти оженио и господарицом и њеним псом, да ти ништа не значи склопити брак. Да се венчаваш где год стигнеш! Госпођа, госпођица, грађанка, сељанка, чедна или развратна! Да си „највећи зликовац кога је икада земља носила, бесомучник, псето, Турчин, јеретик који не верује ни у небо ни у свеце, ни у бога ни у седмоглаву аждају, који проводи живот као епикурејска свиња", који све људске светиње сматра тричаријом...!

ДОН ЖУАН: Брбљаш као глумац у Молијеровој комедији! Ја трајем, господине мој, пет стотина година. Јесте, ја се женим сваком глупачом која наседне на моју заводљивост, претурим је и идем даље! Ја сам победник над том гњецавом масом меса.

КАЗАНОВА: Али, остављаш патњу иза себе! Проклињу те, мрзе те!

ДОН ЖУАН: Па, шта онда!? Лаковерност треба казнити, глупост понизити.

КАЗАНОВА: Али, твоја душа... Зар се не бојиш бога? Ја се понекад питам: има ли тамо нечега?

ДОН ЖУАН: Ко ме то пита! Ти?... Ти и бог имате много нерашчишћених рачуна. Да се нас двојица договоримо око бога. Ја више верујем од тебе, ја припадам нашој светој католичкој цркви. Догма гласи да је жена потчињена мушкарцу и да за праисконски грех, за губитак раја, треба да буде вечито кажњавана. Мушкарац има права да је обмане, да је згази као змију, и да јој се подсмева пошто му се пода.

КАЗАНОВА: Сотоно! Све твоје дона Ане, Елвире, и како се све зову, сматрају те суровим насилником, смртним непријатељем, плачу, бесне од немоћи, остају заувек затроване одвратном успоменом на твоју подлост!

ДОН ЖУАН: А шта ти радиш с њима?

КАЗАНОВА: Волим их. Са мном је ствар чиста. Ја никада нећу бити јунак доброг позоришта, као ти. Јер, ја нисам ни добар, ни лош, ја сам никакав, ја немам карактера. Моја безличност ме спасава, моји греси су безначајни у поређењу с твојим. Ниједна од мојих вереница није осетила мржњу према мени, јер ја сам је усрећио. Показао јој пут ка блаженству, научио је да спозна своје тело, да ужива у њему. Да се радује животу.

ДОН ЖУАН: И онда би се одмах окренуо другој, баш као и ја!

КАЗАНОВА: Жене често не знају шта хоће, не треба злоупотребљавати њихову чедност. Не треба им давати лажну наду. Ако им једноставно даш до знања да не очекују ништа више од преплитања ногу, све ће бити чисто и поштено.

ДОН ЖУАН: Будало, оне траже ђавола, то јест мене! Оне увек хрле у опасност, воле мангупе, покварене и изопачене. Мами их ризик, неизвесност.

КАЗАНОВА: Ти си одиста ђаво!

ДОН ЖУАН: Његов најбољи шегрт.

КАЗАНОВА: Нисам их подчињавао, ни понижавао. Док сам био са сваком од њих, за мене је она била једина, најдража, припадао сам јој потпуно. Ја сам поседовао њу, али и она је поседовала мене. И зато ми је веровала. Била ми захвална. Опраштала ми што слећем као лептир са цвета на цвет! Све оне трају у мени! А сигурно и ја у њима. Ја сам се играо, комедијао, забављао и људе и жене...

ДОН ЖУАН: И пљачкао их. Варао. Живео на туђ рачун. Ти си пијавица, паразит!

КАЗАНОВА: Морали су да плате оно што сам им давао. А то је убијање досаде богатих! Са мном је било весело на балу, узбудљиво за коцкарским столом, незаборавно у кревету...

ДОН ЖУАН: Логика плебејца, слуге! Ја сам племић, Ђовани, хидалго, а ти си женска подвезица! Племић је изнад улагивања, он не забавља никога, већ њега други забављају. Он узима оно што му годи. Отима, присваја!

КАЗАНОВА: Женску част, понос?

ДОН ЖУАН: Жена нема части. Погледај их – све се лицкају, кинђуре, од бога им је дато да маме, да буду пожељне, да шире блуд, па зато их треба разарати. Задати им ударац од кога се неће опоравити, погодити их у срце, славити тријумф над њиховим слабостима!

КАЗАНОВА: Ти раздвајаш жене и мужеве, упропашћујеш идилу заљубљених, квариш туђу срећу, сејеш очај и тугу?

ДОН ЖУАН: Наравно, јер је то неизбежно. Док се ти безболно увлачиш у туђе постеље, пролазиш кроз жену као зрак сунца и нестајеш тајно као што си се и увукао, ја слободно ходам овим светом, дрско отимам оно што ми дражи чула. Не бојим се никога, потежем мач и убијам.

КАЗАНОВА: Слобода? Не, ти не знаш шта је слобода. Не знам, на жалост, ни ја. У слободи живе само они који спавају мирним сном, јер су живели часно. Ти си роб својих недела, клетве те прате као окови на ногама. Мене је створило чудо. Слушај шта сам записао: *(Чита свој рукопис)* „...Сиромашни виолинист Казанова постаје једне ноћи посинак пребогатог патрицијa, јер му се указала прилика да том патрицију помогне кад га је у венецијанској гондоли једне ноћи задесио срчани удар. Био сам засут дијамантима, отворени ми путеви у високо друштво. Али, ја... ја сам вазда бежао у слободу од обавеза. Утекао сам од високих почасти и плаћених дужности, од службовања државама и владарима, од устаљености и мира, од уносних женидби... Чак од новца, који сам стицао лако и који је за мене био ропство. Бацао сам га немилице, како бих поново и поново био слободан. За мене је пустоловина била једина слобода." *(Престане да чита; ДОН ЖУАНУ)* Али, сада знам да сам тумарао светом као заробљеник тих истих пустоловина!

ДОН ЖУАН: Боже, како је с тобом овоземаљски досадно!

КАЗАНОВА: То не смеш да ми кажеш! Целог живота бежао сам управо од сивила једноличне свакодневице.

ДОН ЖУАН: То сивило те је стигло! Устајеш јутром из постеље без иједне жеље, јер је све што пожелиш неостварено. Преврћеш те буђаве књижурине, пискараш о свом бившем животу и умиреш смешан, на поругу последње служинчади! Мене бар помињу по злу, пишу о мојим враголијама романе и позоришне игре. Јер, ђаво у мени привлачи пажњу, а твоја услужност лепшем полу гура те у заборав. Жене те гледају сажаљиво и презриво.

КАЗАНОВА: Ћути. Нећу да те слушам!

ДОН ЖУАН: Више ниси интересантан ни власнику овог замка!

КАЗАНОВА: Не може он без мене. Навикао се на моје приче.

ДОН ЖУАН: Сумњам. А зашто си се залетео на његову нећаку, Гизелу?

КАЗАНОВА: Потребан сам јој. А и она мени.

ДОН ЖУАН: Мислиш?... Да ли знаш ону шалу: гледа старац лепотицу која пролази; у њему, старом заводнику, сине мисао да појури за њом. А онда се удари по челу и запита: јао, мени, а шта ћу кад је стигнем!?

КАЗАНОВА: Хоћеш да кажеш да сам стар и онемоћао, да сам импо...

ДОН ЖУАН: Још горе од тога – да си болестан, да се никада ниси излечио од оне стидне болести, коју ти је даровала мала дроља у париском борделу. Видиш, ту је разлика између мене и тебе: ја никад нећу носити глисту у панталонама, јер сам вечно млад. Осим тога, ја нисам залазио у борделе. Моје даме су биле узвишеног соја... Ја пуцам од здравља и снаге! Могу да задовољим три даме дневно, наравно ако су чисте, лепе и пожељне...

Улази ГИЗЕЛА. Изненађено осмотри ДОН ЖУАНА.

ДОН ЖУАН: ... управо као ова млада дама! *(Поздрави је дубоким реверансом)*

ГИЗЕЛА: Ко сте ви?

ДОН ЖУАН: Упознаћете ме, лепотице. Биће вам подношљивије ако не знате моје име.

ГИЗЕЛА: Месер Казанова, мој ујак вас позива да пређете у арапски салон. Велики војвода је веома радознао. Хоће да вас упозна и да ужива у некој вашој авантури.

КАЗАНОВА: *(ДОН ЖУАНУ)* Ето, видиш, не могу без мене! Ја сам као опијум.

ДОН ЖУАН: Да ли могу да замолим младу даму да ме почасти својим друштвом, бар неколико минута?

ГИЗЕЛА: Молим. Остаћу овде неколико минута.

КАЗАНОВА га ошине подозривим погледом. Слегне раменима, наклони се обома и оде.

ГИЗЕЛА: Да ли би ми се каваљер представио?

Пауза. ДОН ЖУАН полако, хипнотички, обилази око ГИЗЕЛЕ, као ајкула око плена. Гледа је право у очи. Она је

збуњена, узнемирена, не зна како да реагује.

ДОН ЖУАН: Какав врат... Заслепљујућа белина... А та коса... Гнездо снова!

ГИЗЕЛА: Шта ово значи? Шта хоћете од мене? Плашим се...

ДОН ЖУАН: Не бојте се, пиле моје!

ГИЗЕЛА: Јагње! Пиле! Ја сам жена, а не домаћа животиња! Ко сте ви?

ДОН ЖУАН: Рећи ћу вам своје име, ако ми обећате да нећете одмах покушати да побегнете?

ГИЗЕЛА: Обећавам.

ДОН ЖУАН: Ја сам главом Дон Жуан, хидалго из Севиље. Свакакве се приче проносе о мени.

ГИЗЕЛА: Ви сте онај певац што наскаче на све кокошке редом?!

ДОН ЖУАН: Ако је потребно кукурикаћу, само да бих уклонио тај смркнути поглед из ваших дивних очију!

ГИЗЕЛА: Оканите се ви мојих очију. Зашто сте ме задржали?

ДОН ЖУАН: Ускоро ћете то открити, пиле моје.

ГИЗЕЛА: Баш не можете без живинарника?

ДОН ЖУАН: Кад бисте само знали какво ми задовољство причињавате тим јогунастим отпором! Лепотице које лако прихватају знаке обожавања, за мене су исто што и дивље гуске које у јесен одлећу на југ.

ГИЗЕЛА: Гуске! Напредујемо!

ДОН ЖУАН: Хајде, покажите канџе, рогушите се, одбијајте ме... то ценим код жене, то у мени покреће жељу, улива храброст да отворим срце! *(Пева, заводнички се крећући око ње, уњкаво, на шпански начин, уз звуке гитаре; чак заигра као шпански плесач.)*

Ја пораних, моја мајко,
Кад Ивањска свану зора,
Видех деву гдено млада
Сама стоји покрај мора,
.....
Млад морнару, кажи мени,
Довек ти срећа склона била:
Виде ли ми драгог мога,
Где ли ми је љубав мила?

ГИЗЕЛА: Какав сте ви покварењак! Какав мангуп!

ДОН ЖУАН: Ја сам компликован случај, госпо. *(Учини дубок реверанс)* Протува господског рода, витез-пробисвет, храбар у боју, ватрен у загрљају, свакој враголији тела вичан, искусне мушке руке која у мраку уме да се игра... и притом власник имања солидног прихода. Све оно што женску памет голица.

ГИЗЕЛА: Ако ме нешто голица, то сигурно није ваше имање. Али, оно друго... враголије и рука у мраку... Хм... За девојачку машту то је нешто опасно...

ДОН ЖУАН: Девојка сте сад, али моја бићете кад се удате за мене. Дотле нипошто! Ја чувам вашу част као своју.

ГИЗЕЛА: Ви ме просите?

ДОН ЖУАН: *(Клекне)* Будите супруга хидалга Дон Жуана Тенорија од Севиље. Ја покорно молим за вашу руку.

ГИЗЕЛА: Ви то озбиљно?... Тако – изненада!

ДОН ЖУАН: Најозбиљније. Тако ми витешке части!

ГИЗЕЛА: Да сте лепи – лепи сте, да сте згодни – згодни сте, да сте отмени – отмени сте! И свака младица, наравно, жуди да буде господарица вашег дома, али има нешто што мене мучи... Дата реч другоме...

ДОН ЖУАН: Коме? Нисте се ваљда обећали оној мумији, Казанови?

ГИЗЕЛА: Он ми је понудио руку спаса... Тако је нежан... Пристао је да побегне са мном...Али, не, реч је о другом драгану. Требало је да своју тајну поверим њему, сињору Казанови, но судбина је хтела да је ви први чујете... Са сињор Казановом бих потражила неко уточиште, где бих се спојила заувек са мојим Хансом. А сињор Казанова би остао с нама да љуља унуке до смрти... Све до овог трена мислила сам да сам лудо заљубљена у Ханса, да је он цео мој свет.

ДОН ЖУАН: Врти ми се у глави! Ко је тај Ханс?

ГИЗЕЛА: Љубитељ коња... Најбољи шталски мајстор...

ДОН ЖУАН: Коњушар?

ГИЗЕЛА: Да, на нашем имању у Саксонији. Крупан и снажан као Херкул, златне косе као Адонис, милоок као купидон!

ДОН ЖУАН: Да ли сам добро разумео? Млада грофица се ваља у слами са својим коњушарем?

ГИЗЕЛА: Ох, то није било ваљање... То је лебдење... изнад дрвећа и торњева, изнад облака, са птицама, чије гугутање стално чујем...

ДОН ЖУАН: *Caramba! Oh, Dios mio!* Коњушар наспрам мене – дворјанина! Казанова да љуља унуке! Лудница!... Отворите очи, погледајте ме. Тај ваш шталски Херкул

неће умети да разгори ватру у вама као један ветеран мушко-женских бојева, који ће, уместо гугутања, изазвати крике страсти! Уместо летења изнад торњева и дрвећа, ја вам нудим поглед са врха Кавказа! Та ја сам до сада, пиле моје, опипавао овај свет везаних очију, вођен срцем које је тражило тебе, само тебе, Гизелу Саксонску. Све оне пре тебе, а руку на срце било их је ту и тамо, биле су школа, увертира у раскошну симфонију емоција, које кипе у мени. Ох, прснућу! Полудећу! Умрећу!

ГИЗЕЛА: Немојте, молим вас! Ево, ваша сам!

ДОН ЖУАН: Добродошла у хиљадугодишњу кућу Тенорио! Бићеш доња Гизела де Тенорио, Гомез, Гвадалупа и Саламанка... *(Обасипа је страсно пољупцима, по рукама, лицу, врату...)*

ГИЗЕЛА: *(Узбуђена, уздрхтала)*... Ох, немојте! Не овде...

ДОН ЖУАН: А што не сада и овде? Само мала аконтација брачне среће...

ГИЗЕЛА: Плашим се...

ДОН ЖУАН: Чаша вина даће ти снаге и храбрости... *(Из боце на столу, која је ту остала после вечере, налива вино у две чаше).* Бићу стрпљив с тобом, иако у мени букти вулкан... Хајде, покажи ми се... Скини ту свилу која скрива божанске чари... Нека вртоглава игра почне!.. Ту твоју кожу која је као Месечево сребро, покажи ми, учини ме вечним робом твоје лепоте!

ГИЗЕЛА: А ко ће да љуља унуке?

ДОН ЖУАН: Ја ћу, мој слуга Зганарел, дадиље... Обнажи се, нимфо!...

ГИЗЕЛА: Мислиш, драги...?

ДОН ЖУАН: Искушење је срећа! Само је први тренутак тежак, наизглед несавладив, а после то иде као по маслиновом уљу...

ГИЗЕЛА: Свлачење или...?

ДОН ЖУАН: Оно „или"!

ГИЗЕЛА свлачи хаљину, неодлучна, слуђена, хипнотисана. Остаје донекле разголићена, у ишчекивању. ДОН ЖУАН збаци са себе кратак сомотски капутић. Остаје у белој кошуљи широких рукава, са богатом чипком на грудима. Прилази ГИЗЕЛИ као звер жртви. Полегне је по Казановиној постељи. Утом улази КАЗАНОВА. Угледавши их, застане као укопан, па зађе непримећен иза паравана.

ГИЗЕЛА: Ох, узми ме!... Твоја сам!... Твоја!

И кад се чинило да ће је ДОН ЖУАН обљубити, он нагло устане и удаљи се као да бежи.

ДОН ЖУАН: Не! Нећу! Не могу!...

ГИЗЕЛА: Зашто, љубљени?

Зачује се жуборење иза паравана. Обоје се тргну. ДОН ЖУАН је пита мимиком и гестикулацијом: „Шта је то?" Она се снебива, придижући се са лежаја, прислањајући хаљину уз тело. ДОН ЖУАН нагло помери параван: укаже се КАЗАНОВА, са нокширом у руци, смркнутог лица..

КАЗАНОВА: Добро вече.

ДОН ЖУАН: Колико дуго си ту сакривен?

КАЗАНОВА: Од малопре.

ГИЗЕЛА утекне из библиотеке, односећи своје ствари.

КАЗАНОВА: Вас двоје, дакле, нисте...?

ДОН ЖУАН: Као да јесмо!

КАЗАНОВА: Али, ипак нисте! *(Кикоће се злурадо)*

ДОН ЖУАН: Гледај своја посла.

КАЗАНОВА: Управо то радим. Мој посао је да усрећим жену, а твој...

ДОН ЖУАН: Ја живим за тренутке њихове предаје. Душа ми кликне победничком радошћу кад сломијем отпор жене, кад ми се савладана препусти. После тога је не желим. Романса *e finita*! Куд би ме то одвело кад бих са сваком трошио снагу, годинама и столећима!?... Личио бих на тебе, упишаног килавог старца, са нокширом и бурним доживљајима на папиру! *(Смеје се. Налије себи вино. Пије.)*

КАЗАНОВА: И ти се церекаш! Зашто је старост смешна? Тамо, за грофовим столом, лакејска олош послуживала ме је колачима, шкргућући зубима од мржње. А ја сам им се исплезио овако... Али, то није најгоре што се десило.

ДОН ЖУАН: Шта је било – терали те да им имитираш сакатог мајмуна, да играш брзи кадрил док не паднеш?!

КАЗАНОВА: Хтели су, али срећом нису овог пута. Но, тамо у салону башкари се кицош, мој земљак, барон Монфалконе. Кад је чуо моје име, скочио је као пајац са опругом: „Ти си та хуља, потказивач, гнусни денунцијант венецијанске мрачне полиције!" – заурлао је као опечен усијаним гвожђем.

ДОН ЖУАН: Барон није био далеко од истине, зар не?

КАЗАНОВА: Идите дођавола и он и ти!

ДОН ЖУАН: Потказао си га властима... Прислушкивао шта људи говоре у крчмама, на рибљој пијаци, пратио

их, сазнавао с ким се састају и шта смерају, и све то дојављивао жбирима!

КАЗАНОВА: Био сам гладан, без крова над главом, већ свугде отписан и на рубу смрти !... Морао сам да се понизим, да молим Венецију да мене, одбеглог робијаша, поново прими, да ми опрости... Морао сам нешто да им дам! Измислио сам да је барон Монфалконе у некој завери...

ДОН ЖУАН: Добро си прошао, могао те је убити вечерас!

КАЗАНОВА: Замало. Избацили су ме из салона, као... као отпадак, као кужну животињу. Исто тако одбацили су ме и они које сам верно служио, шаљући људе у тамницу. Лажна дојава била је довољна да опет паднем у немилост. Кад нисам знао шта да им понудим, измислио сам заверу и предао им невиног барона... Човек свашта уради да би преживео. Да не бих завршио у тамници, утекао сам из своје Венеције по други пут.

ДОН ЖУАН: Шта очекујеш: да те сажаљевам, ти мали, смрдљиви потказивачу!?

КАЗАНОВА: Зашто хоћемо да живимо по сваку цену? Кад сам излазио из салона добацивали су ми најгоре поруге – и господа и послуга. Извукао сам се као губавац кога каменују. Варвари! Чешке кромпирџије! И мозак им је од кромпира! Нико не уме да бекне на француском и италијанском. За њих су Ариосто и Русо продавци рибе, а Хорације говедар у суседном селу. Никад нису чули за Дантеа, који је описао пакао налик на овај мој садашњи живот. Ма, пљујем ја на ту гомилу грубијана и незналица!

ДОН ЖУАН: Ругају ти се зато што си такав, расклиматан, клецав, крезуб, завукао служавки руку под сукњу, и шапутао јој неке безобразлуке. Ти си излапели манијак!

КАЗАНОВА: А ти си бездушни гад! Не разумеш људски очај. И преотимаш ми заручницу, моју Гизелу! Она је решила да бежи у свет са мном!

ДОН ЖУАН: Променила је намеру. Сад би да бежи са мном! Али, ја нисам сишао с ума да се везујем с неком бескрвном, обесном девојчуром. Не бих то учинио ни да је налик на твоју Хенријету!

КАЗАНОВА: Не помињи Хенријету! Не прљај њено име тим поганим устима!

ДОН ЖУАН: Што да не? „Светиња љубави", је ли? Био си се опасно зацопао у њу! *(Налива нову чашу. Искапи је.)*

КАЗАНОВА: Догодило ми се, један једини пут. Што је теби потпуно страно!

ДОН ЖУАН: Та отмена дама је доказ да је мој поглед на женска створења исправан. Издала те је, дала ти наду и напустила те. Знаш, мене ниједна није напустила. Напустио сам ја све које су ми се подале. Но, имаш ти још пораза. Твоје голубије срце је преварила и она бедна курвица у Лондону, која ти није дала ни да дотакнеш њено развратно тело, пошто ти је пре тога измамила сав новац! И онда си својим очима гледао како своје чари бесрмано даје неком дечаку, и то бесплатно! Чим си прешао четрдесету показале су према теби своју праву ћуд. Те наивне, скрушене, стидљиве, богобојажљиве женице! Змије! Оне су немилосрдне, ако им ништа не нудиш, ако подлегнеш њиховим чарима. Оне увек тргују телом! Лицемерке! За тобожњу љубав увек очекују корист! Рат између њих и нас је вечит. *(Пије вино)* Дотакао си дно, мој КАЗАНОВА: авантуриста без среће, коцкар без новца, стари бик без муда!

КАЗАНОВА: Ликујеш над мојим јадом, је ли?!.. Усамљеност ме тишти као кваран зуб. Моје ноћи без сна су бескрајне. Мој јад је људски, а твоја освета женском роду је паклена! Ти си... ти си... чудовиште! И нећеш се тек тако извући... Осрамотио си моју Гизелу, погазио њену част!

ДОН ЖУАН: Твоју Гизелу?

КАЗАНОВА: Да, припала је прво мени. Обећала ми љубав...

ДОН ЖУАН: Ко пре девојци – први се лечи! *(Долива вино, отпије подужи гутљај).*

КАЗАНОВА: Умукни, садисто!... Ако си мушко пружићеш ми задовољење!

ДОН ЖУАН: Двобој? С тобом?

КАЗАНОВА: Ја сам се десет пута тукао бранећи женску част...

ДОН ЖУАН: И своју безвредну кожу!

КАЗАНОВА: Вади мач, гаде!

ДОН ЖУАН: *(Исуче мач, помало пијан)* А ти... чиме ћеш се борити?

КАЗАНОВА: Доврага, продао сам мач да намирим коцкарски дуг. *(Шчепа столицу и крене према ДОН ЖУАНУ)* Брани се, псето!

Почиње необичан двобој: КАЗАНОВА насрће на ДОН ЖУ-

АНА одбијајући столицом његове ударце мачем. Вијају се по сцени, тако што ДОН ЖУАН тетура нацврцано лево и десно, а КАЗАНОВА најзад клоне од умора. Падне на под заједно са својим „оружјем". ДОН ЖУАН принесе врх мача његовом грлу. Клати се и бурно дише. Улази ГИЗЕЛА. Врисне пред убилачким призором.

ГИЗЕЛА: Не! Станите!... Дон Жуане, молим вас... Преклињем вас...

ДОН ЖУАН врати мач у корице. Клања јој се пијано.

ДОН ЖУАН: Само због вас, госпо! Захвали овој предивној дами што си наставио да дишеш и мемоаре пишеш!

ГИЗЕЛА: Нисте се ваљда због мене тукли?

КАЗАНОВА: *(Придиже се, смркнут)* Због тебе, наравно.

ГИЗЕЛА: Али зашто? Ја сам прихватила брачну понуду сењора Тенорија!

КАЗАНОВА: А ја? Ја сам први добио твој пољубац!...

ГИЗЕЛА: Пољубац! Пољупце сам дала многима, и нико не располаже мноме. Озбиљније разлоге за моју одлуку дао је Дон Жуан.

ДОН ЖУАН: Ето, чуо си! То је женска ћуд!

ГИЗЕЛА: *(ДОН ЖУАНУ)* Господару мој, када крећемо у Шпанију? Хоћете ли ме испросити од ујака?

ДОН ЖУАН: Милостива госпо божанске лепоте!... *(Саплићући језиком)* Размисливши о вама и мени, синуло ми је у глави да сам пренаглио. *(Подригне)* Ваша чистота, ваша искрена заљубљеност у извесног Ханса, увериле су ме да сам био на корак од неопростивог греха. Признајем, злоупотребио сам племићку титулу и слаткоречивост ученог човека да бих вас раздвојио од момка коме сте свим срцем припали. Да се супротставим ономе кога је бог вама одредио! Кајем се горко због тог светогрђа, повлачим изговорену непромишљеност. *(Скљока се пијано на колена)* Ох, мене грешног! Молим за опроштај!

ГИЗЕЛА: *(Плаче).*

КАЗАНОВА: Циник! Циник! Хуља!... А ко је тај Ханс?

ДОН ЖУАН: Коњољубац и коњоводац! Госпођица Гизела је иначе страсна јахачица. Нека ти објасни поближе зашто је хтела да бежи с тобом. Био си виђен за породичну идилу, али као дадиља. *(Једва се придигне)*

ГИЗЕЛА: Поиграли сте се са мном! Стидите се!

ДОН ЖУАН: Шта ћете, цео овај живот је велика замршена игра. Ваша је улога у тој игри да будете изиграни. А моја је да вас изиграм!

ГИЗЕЛА: Још ћемо видети!... Скоте! *(Одлази љутито)*

ДОН ЖУАН: Коначно смо је скинули с врата! *(Точи обојици вино; наздравља)* Дижем ову чашу за наше пријатељство!... *(Пијан све више)* Зашто бисмо ти и ја кидисали један на другога? Обојица смо слаби према тим заводљивим створењима, сваки на свој начин. Живели!

КАЗАНОВА: Да пијем с тобом?

ДОН ЖУАН: Наравно. И ти си остао дужан стотинама којекаквих женетина.

КАЗАНОВА: Оне су остале дужне мени, сваку носим овде, у грудима.

ДОН ЖУАН: Глупости! Хајде да их заборавимо, да се ти и ја мало забавимо!... Волео бих да сретнем Гизелиног Ханса. Можда би ме она довела ка њему...?

КАЗАНОВА: Шта ће ти он?

ДОН ЖУАН: Никада не знамо какав ђаво у некоме спава.

КАЗАНОВА: Говоримо о том шталском момку, шта ли је?

ДОН ЖУАН: „Крупан и снажан као Херкул, златне косе као Адонис, милоок као купидон!" *(Шеретски, нацврцано, прети прстом)* И мушко тело има привлачности, Казанова! Ја имам развијено осећање за физичку лепоту, умем да се дивим сваком младом бићу... Као Александар Македонски!

КАЗАНОВА: Хоћеш да кажеш да си.... ?

ДОН ЖУАН: Не бих то звао ни овако ни онако. Изгустирао сам све те цмиздраве кукумавке у сукњама, које су ме заситиле и заморила својим извољевањима и очекивањима. Промена је та која нас одмара, ускликнуо је Хераклит кад је замочио прст у реку. Љубав не зна за границе! *(Грли га, уноси му се у лице)* Да си нешто млађи, ти и ја бисмо били диван пар. Замисли с каквим бисмо се обостраним искуством упустили у бурне ноћи...

КАЗАНОВА: *(Огурне га)* Одвратно! Шта то трабуњаш!?

ДОН ЖУАН: Љубав је бескрајна, неограничена!

КАЗАНОВА: Ти си изопачен! Ти си болестан!

ДОН ЖУАН: Признаћу ти искрено још нешто. Кад сломијем вољу жене, кад је подредим себи, довољно ми је то што је поражена и понижена. Ништа ми више не треба...

КАЗАНОВА: Пијан си. Лупеташ!

ДОН ЖУАН: Гнушам се помисли да опет дахћем на њој, да балавим, не бих ли доживео усхићење! Због тога нисам баш онај који сам некада био... Знаш шта хоћу да кажем... .

КАЗАНОВА: *(Презриво)* Сада разумем зашто ниси могао са Гизелом! Ти сумњаш у себе... Је ли?... Гвоздени фалус Дон Жуана је издајица свог господара! Хвата те паника од жена... Зато их понижаваш! Ти си лаж, измишљено чудо божански моћног мужјака! Знаш, никада те нисам волео, али сада ми се гадиш! Никада ниси био мој ривал. Италијани не могу бити педери!

ДОН ХУАН: Каква ружна реч! Ти си охоли грубијан! Простак!

КАЗАНОВА: Ја сам Ђакомо Ђироламо Казанова! Појам незасите мушкости! Јао, кад будем испричао грофу Валдштајну и великом војводи Леополду да је легендарни женољубац Дон Жуан у ствари прикривена девојчица, они ће пући од смеха! А ја ћу порасти у њиховим очима!... Хе-хе, одох да им засладим ову ноћ великим открићем!...

ДОН ЖУАН: Стани! Ни корака даље!... Поверио сам ти тајну као историјском побратиму... због свега онога што нас повезује... Ни реч не смеш изустити о томе ван ове библиотеке!

КАЗАНОВА: Како ћеш ме спречити?

ДОН ЖУАН: Пијан сам, али и зубима, ако треба! Нећу допустити да ме избришеш из свести људи. Из поезије, музике, са слика великих мајстора!.. Ја сам бајка потребна људима, ej!

КАЗАНОВА: Покушај, бајко!

КАЗАНОВА крене одлучно према излазу. ДОН ЖУАН исуче мач и усмрти га с леђа. КАЗАНОВА пада на под, трза се и најзад потпуно умири.

ДОН ЖУАН: Лепо сам те опоменуо!... Стварни умиру, митски преживљавају!... Лаж? Истина је оно у шта људи верују да је истина. Дон Жуан остаје Дон Жуан за сва времена! Истина над истинама!

Менует, драматично.

Затамњење.

4.

КАЗАНОВА се придиже са пода и усправља. ДОН ЖУАН чита његове мемоаре.

КАЗАНОВА: Још си ту?

ДОН ЖУАН: Забављам се твојим успоменама. Како је све то бедно што си претурио преко леђа. Кењкаш, слиниш, уздишеш, дивиш се, патиш, топиш се од милине! Због жена! Срамно!

КАЗАНОВА: Како се усуђујеш?! Ко ти је дозволио?

ДОН ЖУАН: Нико. Заборавио си да сам те убио!

КАЗАНОВА: Којешта! Ја гинем само од правог челика, а не од тог твог, оперског! Проклет био!... Доста ми је твоје хвалисавости. Појавио си се као утвара, јер сам те ја призвао, и нестани као утвара. Губи се!

ДОН ЖУАН: Молим, молим!... Идем. Али, не заборави: мит о мени кружи светом и увек ћу бити изнад тебе и твојих анималних парења са курвама и тобоже опчињеним наивкама! Жене нису заслужиле да их ти усрећујеш. Понављам ти: оне воле опасност, срљају безглаво у пропаст, као мушице у паукову мрежу!... Била је ово узбудљива ноћ, сињор. Адиос! *(Одлази)*

КАЗАНОВА: Какав кошмар! Да, тај шпански мрзитељ жена, који хоће да покори све њих, мучи ме и прогања. Опседнут сам њиме, ђаво да га носи!... Да ли ће ме гроф ипак позвати за трпезу, или бар у салон, на чашицу коњака?... Могао бих да их насмејем до суза, и њега и високе госте. Пићемо густо црно вино, ћаскаћемо о ратовима с Турцима, о алхемији и књигама, о посртањима белосветских дама... Ах, да ли моји доживљаји још некога интересују! *(Узме папир са стола. Чита, невесео.)* – „Три хиљаде ноћи испуњених миловањима. Колико хиљада изговрених тепања, лагарија и страсних, кроз зубе процеђених речи... Ниједна ме није задржала у свом загрљају. Најодвратнија ми је мисао да се негде смирим и да чекам смрт." – *(Престане да чита; за себе)* А, ево, управо ми се то догађа!... Дон Жуан хоће да заведе све жене одједном, а ја сам салетао једну по једну, припадајући свакој. И нисам их лагао. Свака је знала да сам шупље говно. Уосталом, и ја и Дон Жуан доказивали смо мушкост мењајући жене као марамице. Прави је љубавник онај који тридесет година успешно води љубав с једном истом...Ту се покажи, брајко мој!...

(Враћа се свом рукопису; чита) – „Ја сам напуштао високе положаје, богате награде, новац и уживање у доколици, увек због неодољивог осмеха неког анђела, њених витица, струка и груди. Ах, женске груди! То је подла замка провиђења. Зашто се мушко дете никад не одбије од сисе! А сисе... крушкасте, дуњасте, дињасте, тањираче... вечита су тајна! За њима сам, омамљен, путовао, путовао, путовао... Тражио увек нешто ново, ново узбуђење. Није ми жао што напуштам овај свет, али ми је жао што остављам толике лепотице!" – *(Прекине читање за кратко)* Којешта! Шта бих ја сад с њима?... Где су сада: *(чита)* – „Лаура, Елизабета, Марија, Емилина, Марколина, Игнација, Луција, Естера, Сара, Франческа, Клара, где је моја несуђена Хенријета?... Ни једне да ми пружи утеху... Вај, можда деле глинену постељу с црвима?... Да ли се бојим бога због своје раскалашности? Па и мене је створио бог оваквог какав сам. Ваљда свевишњи зна шта ради, а овај свет треба волети овакав какав је, наопак, нелогичан.! То тврдим ја, уметник вештине живљења!" – *(Прекине читање; наставља за себе)* Кажу да немам части!?... Част је смрт слободе, чамотиња поштеног умирања! Част се не једе, не покрива наше тело, не плаћа рачуне. Радије треба бити варалица него преварен, у свету који обожава да буде преварен. Обманути сујетне, шкрте, љубоморне, лаковерне, просте – то је надморална дужност трезвеног човека, освета свеопштој преовлађујућој људској глупости....

Улази ГИЗЕЛА.

ГИЗЕЛА: Нисам вам одала моју тајну, месер Казанова!

КАЗАНОВА: *(Забаци главу)* Шта видиш ту... на мом врату?

ГИЗЕЛА: Изборану кожу.

КАЗАНОВА: Погледај боље! Је л' видиш моју Адамову јабучицу? Истурену, шиљату?!

ГИЗЕЛА: Видим, и шта онда?

КАЗАНОВА: Свака искусна жена по Адамовој јабучици препознаје какав је мушкарац тамо доле, разумеш...

ГИЗЕЛА: Мени је мама рекла да гледам мушкарце у нос!

КАЗАНОВА: И мој нос наговештава природну непогоду!... Шта се догађа у салону? Да ли недостајем грофу и великом војводи?

ГИЗЕЛА: Картају се и пуше чибуке. Велики војвода је изабрао малу собарицу и послао је да се спреми за његову собу.

КАЗАНОВА: Гнусно! Какав пад достојанства!

ГИЗЕЛА: *(Смеје се)*... А где је било ваше достојанство кад сте као шеснаестогодишњи посвећеник цркви држали проповед о узвишености девичанства, да би усред ваше беседе једна венецијанска играчица цикнула: „О, тај лицемер! Он је Казанова, син глумице Буранеле, лажни поп, који је мојој сестри узео невиност!" То сте сами испричали грофу, а он је то вечерас поновио.

КАЗАНОВА: А знаш ли шта се после тога догодило?... Та иста играчица спавала је са мном! Био сам за њу велики војвода и цар Асурбанипал!

ГИЗЕЛА: Ви сте ужасни! Требало је да вас Инквизиција спали на ломачи!

КАЗАНОВА: Но, на сунце с твојом тајном. Слушам те.

ГИЗЕЛА: Посреди је масовно убиство... помоћу салате...

КАЗАНОВА: Како? Да ниси потегла мало више тамо, за столом? Какво убиство, каква салата...?

ГИЗЕЛА: Да, и још к тому – Инквизиција!

КАЗАНОВА: Јагње моје, прибери се...

ГИЗЕЛА: Ево, прибрала сам се. Идемо редом. Прошлог месеца била сам у цркви Светог крижа јерусалимског, да бих се исповедила...

КАЗАНОВА: Толико си грешна?

ГИЗЕЛА: Сви смо, мада су моји греси безазлени, девојачки. Дакле, уђем ја у таму исповедаонице, а отац Манфред провири са оне стране, кроз мали прозор... Ја склопила очи и признајем да сам грешно сањала мог Вацлава, како се потпуно наг купа у великој бачви...

КАЗАНОВА: Полако, млада дамо. Ко је сад тај Вацлав?

ГИЗЕЛА: Вацлав је наш бачвар – крупан и снажан као Херкул, златне косе као Адонис, милоок као купидон!

КАЗАНОВА: Хм, то сам већ чуо. И онда?

ГИЗЕЛА: Онда осетим његову руку испод сукње...

КАЗАНОВА: Вацлавову?

ГИЗЕЛА: Не, већ оца Манфреда! „Пацов", помислим и цикнем! „Мир с тобом, дете моје!", рече отац и настави да помера тог „пацова" уз моју ногу! Направио распусник рупу уз своје седиште и провукао руку... Напредује све дубље...! Ја осећам дебеле мушке прсте, вриснем поново и излетим из цркве као испаљена из мускете!

КАЗАНОВА: А он?

ГИЗЕЛА: Идуће недеље, гледајући ме са проповедаонице право у очи, изговорио је: „Ти си прва и последња,

обожавана и презрена, курва и светица, буди супруга и девица, мајка и кћер... *Te apsolvo*!"... У његовом погледу била је претња. Отада стрепим од оца Манфреда, који ми прети ломачом... Пустио глас да сам усмртила дванаест људи...

КАЗАНОВА: Како, забога?

ГИЗЕЛА: Кугом! Тифусом! Чинима! Ко ће знати! ... Неки наш кмет, Јонас, узгајао салату и заливао је водом из бунара. А бунар је на корак-два од нужника... Салата се загадила, људи јели његову салату и... настао помор... Јонас побио људе салатом!

КАЗАНОВА: Какве ти имаш везе с тим?

ГИЗЕЛА: Никакве. Али, отац Манфред дојавио Инквизицији да је то моја црна магија! И сад ме гоне... Кажу – вештица!

КАЗАНОВА: И ти си побегла из Саксоније овамо, у Теплице?

ГИЗЕЛА: Јесте, али овде ће ме ускоро потражити. Морам да бежим... с вама, ако хоћете да ми помогнете?... Не може девојка сама по свету...

КАЗАНОВА: А ја мислио да ме хоћеш као... свог... *amante lirico*... Као јунака својих снова!

ГИЗЕЛА: Не сањам тако ружне снове! Извините...

КАЗАНОВА: Ја – ружан сан!? Ја?

ГИЗЕЛА: Помирите се већ једном да сте... оматорели. Шта се ту може?

КАЗАНОВА: Моје срце никада неће бити старо!

ГИЗЕЛА: Жена од мушкарца не очекује само срце, већ и неке друге органе.

КАЗАНОВА: Како је то банално! Ниси вредна моје љубави!

ГИЗЕЛА: Осим тога, ја имам мог Вацлава. Прво ћемо ви и ја да отпутујемо далеко, да се негде притајимо под туђим именима, као унука и прадеда!... Придружиће нам се онда Вацлав и...

КАЗАНОВА: Све знам – унуци, љуљање, ја умирем окружен љубављу и спокојем! Хор анђела пева док ме испраћате у божју матер! Ништа од тога, Гизела! Моје највеће богатство је што сам свој господар и што се не бојим несреће!

ГИЗЕЛА: Преклињем вас. Спалиће ме!...

КАЗАНОВА: Драга мала вештице, твој ујак свакако зна за ту салату са оцем Манфредом и опасност у коју си упала?

ГИЗЕЛА: Зна, наравно. И подсмева ми се !

КАЗАНОВА: Не преостаје ми ништа друго до ли да ти се и ја подсмехнем. Инквизиција је мртва већ доста дуго. Угушила се у сопственом злу и лицемерју.

ГИЗЕЛА: Ипак, нестанимо по тавној ноћи одавде! Ето, пристајем да будем ваша жена...

КАЗАНОВА: Због вас бих се, госпо, тук'о, плак'о, постио, растргао себе, крао, убијао, крокодиле јео!... *(За себе)* Ваљда није гледала драму оног Енглеза!?.. *(ГИЗЕЛИ)*... али не бих се оженио вама, а богме ни једном другом вашом посестримом! Уживање у нежностима – да, али брак – хвала, не, сто пута не!

ГИЗЕЛА: Служила бих вас и душом и телом!

КАЗАНОВА: Да би са Вацлавом, пред мојим очима, творила ону смешну животињу са двоструким леђима – одозго и одоздо! Не, Казанова никад неће бити рогоња!

ГИЗЕЛА: У том случају, кад мене буду ухватили, рећи ћу жбирима да се овде крије те, ви, који сте побегли из затвора у Венецији! Венеција никада не опрашта.

КАЗАНОВА: Дотле ће ме појести сифилис! Признај, вештице, да гроф, твој ујак, ипак не зна твоју тајну до краја! Не зна да му бачвар Вацлав мути плаву крв! Ти би да бежиш у његов загрљај, а ја треба да будем покровитељ твоје женске вештичије замисли!

ГИЗЕЛА: Проклет да си!

КАЗАНОВА: Касниш с том клетвом, проклет сам се и родио. Прозрео сам те, цуро! Од невиних, безазлених жена развратник највише научи!

ГИЗЕЛА: *(Бесно, само што му очи не ископа)* Ти, одвратни старче, женождеру безосећајни, гнусобо са китникесом у гаћама, безуба шугава псино! Цркни! *(Одлази, ван себе од беса).*

КАЗАНОВА: Ето зашто нисам хтео да се женим. Хоће да нам вежу и руке и ноге, па да нас вуку за нос по блату!

ГИЗЕЛА поново улети, бесна као рис

ГИЗЕЛА: Одоратио си, искезио се као мумија, ошкембавио и отромбољио! Фуј! *(Одјури као фурија)*

КАЗАНОВА: *(Уздахне)* Шта могу, све су оне моје, докле год могу од сваке да побегнем на време.

ГИЗЕЛА опет утрчи, још бесније.

ГИЗЕЛА: Ти си... ти си... Иструлели пампур! *(Излети као олуја)*

КАЗАНОВА: Ах, јато моје мирисних голубица! Како волим вашу љутину, пркос, каприциозност, како ме узбуђује шуштање ваших хаљина, гибање вашег струка, дрхтај ваших груди! Слушаћу вас и волећу вас упркос свему и на оном свету! Али, увек слободан, слободан!
Изненада, ГИЗЕЛА се враћа. И даље букти од беса.
ГИЗЕЛА: Имам те ипак у шакама, Казанова!
КАЗАНОВА: Не браним, кад већ ја немам тебе, луткице...
ГИЗЕЛА: Куцнуо ти је последњи час! *Повест твог живота* – запис о свим твојим гадостима! Записао си да је „графица Фон В. подлегла жестокој олуји" твоје мушкости! И да је у постељи уједала као бесна тигрица! И да се то десило у Висбадену, у марту 1758, „иза леђа наивног грофа Фон В." То је била моја ујна, Хилдегард фон Валдштајн, домаћица овог здања! Нема никакве сумње, оно „Фон В." је она, јер су њих двоје управо тада били у Висбадену! Кад мој „наивни ујак" то сазна, излетећеш из ове куће и липсаћеш у неком јендеку, онако како си заслужио!
КАЗАНОВА: Нећеш ми то урадити! Гизела!... Молим те...!
ГИЗЕЛА: Хоћу, старче! Теби који си преварио и ојадио стотине људи, магарчио мужеве и веренике, и превртао заведене јаднице, дошао је крај! Казна! Божја и људска!... Да, цркни, „шевалије Де Сенгал"! Италијански заводниче! *(Одјури)*
КАЗАНОВА: Стани!... Гизела!... Нисам то заслужио, ја сам те јаднице, како ти кажеш, усрећио... Остао сам у њиховим медаљонима, са ликом и праменом косе, у сачуваним писмима... Ох, моја луда главо! Зар сам морао да опишем сваку своју пустоловину?... Човек целог живота, из дана у дан, тражи и чека ОНО НЕШТО! Нешто велико, крупно, остварење циља, блистави тренутак среће! Ја сам трагао за другачијом, непоновљивом женом! Можда је то била моја Хенријета, тај недосањани сан? Шта сада? *(Ухвати се за груди, гуши се)* Ох, моје срце је брже од сифилиса... Моје уморно срце, које је толико пута цептело од страха, жеље, среће, победе, пораза, које је скакало са туђих балкона, прескакало зидове вртова, крило се под креветима, борило у двобојима, губило гомиле новца на картама, бежало од убица и полицајаца, осветника и пресудника!... Не, ниси ме убила ти, Гизела!... Убиле су ме стотине оних других дама... Свеколика женска осveта! Колико их је заиста било? Не знам! Ох, мене, лажног победника!... Оне... оне владају, одређују судбину, увек имају последњу реч!... Оне!... Оне!...
Проломи се грмљавина, севне муња... Појави се ФРАТАР у црној ризи, са капуљачом. КАЗАНОВА се брани рукама од приказе смрти.
КАЗАНОВА: Нећу, нећу с тобом... Ја заувек остајем на земљи, свој својцат, дрзак и луд, неодговоран и пуст, жедан живота. И кад умрем, моја неугасла страст лебдеће над тобом, женски свете! Чувајте ме се, госпође и госпођице! И вас гони радозналост! Љубав је вечна радозналост, а свака жена ће увек бити моја драгана! Све оне... *(Хвата се за груди с болном гримасом на лицу).*
ФРАТАР га гледа неколико тренутака, па се окрене и изиђе. КАЗАНОВА, као привучен магнетном силом, крене посрћући за њим.
КАЗАНОВА: *(Понавља као ехо: „све оне... оне... оне...")* Нећу!... Нећу...! *(Одлази са сцене као да га неко одвлачи)*
Уз деформисане звуке менуета појављује се ДОН ЖУАН, одевен као жена, нарумењеног лица. Церека се злокобно, изопачено. Придружује му се ГИЗЕЛА, која скида комад по комад одеће. Уз севање муња и потмуле асинхроне тонове клавсена, ДОН ЖУАН и ГИЗЕЛА играју. Галантно, занесено. Она му пада у наручје. Љубе се. Клону на тле.
Затамњење.

К Р А Ј

Рашко В. Јовановић

СЕТНА КОМЕДИЈА ИЛИ СУСРЕТ РИВАЛА

Казанова против Дон Жуана
Аутор: Миодраг Илић

У новој драми нашег познатог драматичара Миодрага Илића приказан је сусрет два лика који су надживели своје време и постали свевремени. Дон Хуан, након свог „рођења" у комедији *Заводник из Севиље и камени гост* Тирса ди Молине, и потом поновне појаве у Молијеровом ремек-делу *Дон Жуан или Камени гост*, као лик настао у стваралачкој имагинацији ових списатеља, појавио се и у делима више других, познатих или мање познатих аутора. Преживео је неколико векова у делима Томе Корнеја, који је написао комедију у стиховима *Дон Жуан или Камена гозба*, дуго играној на париским сценама; затим Антонија де Заморе, који је написао такође једну комедију; Карла Голдонија, аутора трагикомедије *Дон Жуан или кажњавање распусника*; Ернеста Теодора Амадеуса Хофмана, чија се једна од две *Музичке новеле* зове *Дон Жуан*, јер се читава прича догађа на представи Моцартове опере; затим данског списатеља Јохана Лудвига Хејберга, који је увео Дон Жуана у марионетско позориште; Џорџа Гордона Бајрона, са поемом *Дон Жуан и Фауст*; Александра Пушкина са трагедијом *Камени гост*; Александра Диме Старијег, који је написао драму *Дон Жуан од Марање или Пад једног анђела*; па Лоренца да Понтеа, који је написао либрето за генијалну Моцартову оперу *Дон Ђовани*; најзад Хозеа Сорије Морала, аутора драме *Дон Хуан Тенорио*, и многих других у 19. и 20. веку – све до Бернарда Шоа, Серена Кјеркегора, Албера Камија, Сузане Липар и др., те још живи и у овом, 21. веку.

Ђакомо Ђироламо Казанова, или – како га Французи зову – Жан-Жак Казанова, стварна је личност која је живела у 18. столећу, а живи и данас, пре свега као симбол љубавног авантуристе. Та два лика сусрећу се у сетној комедији – могло би се рећи драмолету – Миодрага Илића *Казанова против Дон Жуана*. Ова двојица вечитих љубавника, пред младом и лепом Гизелом, надметаће се да би задобили њене симпатије. Није потребно рећи да ту ситуацију Илић спретно користи за духовиту расправу о љубави као моћном вајкадашњем чиниоцу човекове егзистенције, али и да би расветлио многе појединости из живота обојице актера.

Ко је био Казанова? И поред тога што му је живот приказиван и на филмском платну, указаћемо на неке најважније његове доживљаје. Познати италијански авантурист, рођен у Венецији 1725. године, био је интригант, али и човек добре среће. Био је семинарист и секретар кардинала Аквавиве у Риму, да би потом као

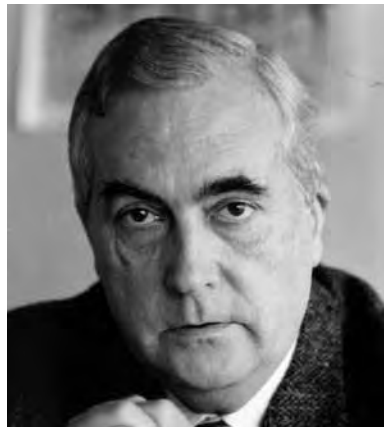
виолинист и штићеник једног угледног венецијанског сенатора посетио велики број земаља, међу којима и Француску (1750), те поново дошао у Венецију (1755). Бављење коцком, неколико сатиричних сонета и, нарочито, улога чаробњака коју је изводио у домовима лаковерних племића и друге угледне господе, донели су му пет година затвора, па је био бачен у тамницу испод Дуждеве палате. После три године успео је да побегне из затвора. Године 1758. поново је у Француској, где оснива јавну лутрију, која је функционисала од 1762. до 1836. године. Присиљен да напусти Француску, поново започиње своја путовања по Европи. Године 1769. пише књигу у којој оспорава *Историју млетачке власти* једног француског аутора. Потом, после дужег боравка у Торину и Трсту враћа се у Венецију да би издејствовао помиловање (1774). Тада је завршио своје *Мемоаре*, али је поново дошао у сукоб са млетачким властима када су затражиле да постане агент тајне државне инквизиторске службе. Да би то избегао, поново ће се наћи у Трсту, након чега одлази у Париз, где ће га нећак принца Линеа, гроф Валдштајн (онај којем ће Бетовен 1804. године посветити Велику сонату за клавир Оп. 53, Це-дур, звану *Зора*, потом и *Валдштајн*), именовати за свога библиотекара. Године 1788. штампао је *Историју бекства из венецијанског затвора* и још нека дела. *Мемоари* Казанове неће бити публиковани пре његове смрти (1798). Прошло је доста времена пре него што је почетком шездесетих година прошлога века и то његово дело изишло из штампе.

У својој сетној комедији *Казанова против Дон Жуана* Миодраг Илић представља чувеног авантуристу и љубавника Казанову (дакле, реч је о личности која је постојала) као човека који има више од седамдесет година, управо на дужности Валдштајновог библиотекара, док је Дон Жуан, легендарни лик из литературе, вечито млад: "Лепих је јужњачких црта лица, стасит, млад, елегантан, у одећи по дворској моди. Носи о појасу мач. На уху минђушу." – како стоји у тексту дидаскалије пре његовог првога појављивања. И тад почиње својеврсни трилер у којем се Казанова и Дон Жуан надмећу око наклоности младе, лепе двадесетогодишњакиње Гизеле, иначе сестричине грофа Јозефа Карла фон Валдштајна, коју ће Дон Жуан, тај увек неодољиви заводник, отпрве очарати. Дабоме, долазак Гизеле несумњиво је прилика да Казанова помишља на још једну љубавну згоду, док је изненадна појава Дон Жуана повод да њих двојица, и поред ривалства око Гизеле, поразговарају о авантурама са женама и начине ретроспективу својих доживљаја, али и прилика за духовита разматрања љубавничких догодовштина, као и да један другоме припишу различите киксеве, промашаје и неуспехе. И овде је дошла до пуног израза драматуршка вештина Миодрага Илића, у овом случају заснована на поступцима присутним у делима савремене светске драматургије. Реч је о списатељском умећу стварања конкретне – и у овом случају веома ефектне – сценске ситуације у којој се поред реалних животних ликова равноправно појављује и легендарни лик-симбол из литературе. И то ништа не ремети ток сценског збивања, разговоре утроје или дијалоге, већ обогаћује читав ток радње, обезбеђујући читаоцима и гледаоцима још већу занимљивост. Илићева особита одлика као драматичара – мајсторство у формирању дијалога и конверзационих сцена – дошла је до пуног изражаја у овој сетној комедији, написаној у јединственом замаху, тако да је остварен један изузетно динамичан ток радње, сачињен од живих и занимљивих, духовитих, каткад и провокативних дијалога и разговора утроје, који, будући да им је тема љубав између мушкарца и жене, непрестано везују пажњу. Драмска напетост се увећава, нарочито по доласку Дон Жуана.

Време догађања Илићеве сетне комедије је негде после 1782, када је Казанова поново раскрстио са властима у Венецији, те се после боравка у Трсту опет нашао у Паризу, где ће га гроф Валдштајн именовати за свога библиотекара. Сусрет са Гизелом, потом и са Дон Жуаном (дакле, читава радња) одиграва се у Казановином боравишту. Врлина овог текста није само у вербалном надигравању двојице љубавника око Гизеле, већ и у њеним разговорима са сваким посебно. Има и неколико промена ситуација, као и обрта који могу изгледати водвиљски мада то нису. Наиме, једном ће Казанова затећи Гизелу са Дон Хуаном у своме кревету, биће још сличних сусрета, али и комичних ефеката, какви су они када Казанова, мучен простатом, мора да мокри иза паравана! Но, сви ти призори су духовити и увек у границама пристојности, које и у ери опште распојасаности

21. века ипак постоје. Другачије речено, вербални двобој Казанове и Дон Жуана прате бројне физичке радње и додири, тако да је ова сетна комедија лишена сваке монотоније.

Ако додамо да аутор често предвиђа и музику, обично свирку на клавсену, као и плесове из 18. века, онда смо указали на то да Илићева сетна комедија о Казанови и Дон Жуану, поред тог што нуди три ефектне и равноправне улоге, може бити и основа за веома атрактиван сценски приказ.



МИОДРАГ ИЛИЋ, КЊИЖЕВНИК

Миодраг – Мија Илић (рођен 1934), драмски писац, прозаист, публицист, новинар, преводилац. Дипломирао на Филозофском и на Факултету драмских уметности (у класи драматургије професора Јосипа Кулунџића).

Написао је 27 позоришних комада, листом извођених на сценама у негдашњој Југославији и објављених у посебним или групним издањима. Писао је радио-драме (10 емитованих наслова) и телевизијске драме (*Коперник или човек који је зауставио Сунце*, *Операција*, играна серија *Код Лондона*, све на програму РТС). Драматизовао је за Београдско драмско позориште познати роман Милана Кундере *Шала*. Превео је са енглеског драму *Непријатељ народа* Х. Ибзена у доради Артура Милера (за Београдско драмско позориште) и познато прозно штиво Луиса Керола *Алиса у огледалу* (за Радио Београд), а са италијанског драму *Ема удова Ђокаста* Алберта Савинија (за Атеље 212).

Позоришне драме М. Илића често су инспирисане савременим животом (*Камелеони*, *Пред слепим зидом*, *Кафана у луци*, *Сан зимске ноћи*, *Машина за терор*, *Еквилибристи*, *Вукоманов повратак*), а писао је такође историјске комаде са актуелном или свевременом мисаоном потком, посвећене великанима (*Коперник*, *Душан Силни*, *Апис*, *Легенда о земљи Лазаревој*, *Хајкуна од Удбина*, *Вук и Милош*, *Жанка*, *Јеретик*, *Крик из црне шуме* – о годинама нацизма у Немачкој и филозофу Мартину Хајдегеру); затим комедије (*Незахвални Матеја*, *Вештац*, *Пси*), рефлексивно-метафоричне (*Илон – ишчезли град*, *Валцер поручника Нидригена*). Његови драмски текстови превођени су на руски, мађарски, немачки и пољски језик, а били су приказивани у Аустрији, Немачкој, СССР-у, Хрватској, БиХ, као и на многим фестивалима и сусретима, на Стеријином позорју и другде. О Илићевом драмском опусу публикован је велики број критика, чланака и књижевних студија.

Аутор је 11 објављених књига белетристичког и публицистичког жанра. Као прозни писац, објавио је романе *Где је крај улице* (1995) и *Прохујало са кошавом* (2012) који чине велику фреску о Београду и пропадању српске грађанске класе, и збирку новела *Излет у Амстердам* (2002). У разним листовима и часописима објавио је велики број чланака о проблемима културе и стваралаштва, а писао је и позоришну критику за часопис Стеријиног позорја *Сцена* и часопис *Позоришна култура*. Књига *Рађање телевизијске професије* (Clio, Београд, 2007), обимна студија о естетичким и драматуршким проблемима електронског медија, донела му је награду УНС-а за публицистичко дело године.

Освојио је више књижевних награда и јавних признања, међу којима су Медаља „Златни лав" у Венецији за филм *Бубе у глави* (аутор сценарија) и две Награде „Бранислав Нушић" Удружења драмских писаца Србије (2006. за драму из савременог живота *Вукоманов повратак*; 2007. за драму универзалног хуманистичког значења *Јеретик*, о лику славног филозофа Баруха де Спинозе). Године 2004. додељено му је признање Културно-просветне заједнице Београда „Златни беочуг" за допринос културном животу главног града, а 2009. додељена му је Награда за животно дело УНС-а.

Миодраг Илић је био на положају управника Београдског драмског позоришта (1976–1981), директора Драме Народног позоришта (1982–1990) и директора Програма за иностранство РТС (1991–1997). Упоредо са књижевним стваралаштвом у дугогодишњем континуитету (од 1956. до данас) радио је периодично и као новинар у редакцијама Вечерњих новости, Београдске недеље, Радио ТВ ревије, Информативног и Документарног програма Телевизије Београд (РТС). Аутор је знаменитих документарних ТВ серија из области политич-

ке филозофије и геостратегије великих сила *Медијске империје*, *Quo vadis, свете?* и *За бољи свет*, у којима су садржани интервјуи са 147 истакнутих личности из 16 земаља са три континента (Ноам Чомски, Збигњев Бжежински, лорд Карингтон, Бил Клинтон, Лоренс Иглбергер, Владимир Волков, Френсис Фукујама, Хуанг Це Мин, Де ла Горс...) Поменуте серије преточене су у књиге.

Члан је Удружења књижевника Србије од 1967. године. Један је од оснивача и првих председника Удружења драмских писаца Србије.

Зорица Несторовић

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ, ДРАМСКИ ПИСАЦ

120 година од рођења Милоша Црњанског

Милош Црњански је у више наврата, различитим поводима и у разновр-сним текстовима, напомињао да је написао или започео рад на неко-лико драма.[1] Ипак, „од свих помињаних а несачуваних драма писаних у дечаштву (*Гундулић*, *Проклети кнез*, драма без наслова писана у духу Ђуре Јакшића), младости (*Каталина* и драма о Бранку Радичевићу) и старости (*Јухахаха*) сачуван је само (...) лист исписан дечачким рукописом, на којем је старачком руком великог пис-ца дописано приближно датирање рукописа и нека врста сажете оцене. (...)

„*Блашко сам*:
Јели ово јава или сан само
Да Љуби(ц)а неће бити моја
Ди сте снови пребдивених ноћи
Ево јава ево страшна јава
Изгледа ми ко да су ме сада
Из најлепшег сана пробудили
Бежте мисли бежи успомено
Ко црв када јабуку изнутра

[1] Овај прегледни чланак о раду Милоша Црњанског на драми настао је у склопу истраживања на научном пројекту 178026 – *Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине XX века.*



Милош Црњански

Сву изеде без да се то види
Тако једе успомена тужна
Немам мира никад дану ноћи
Увек само на њу мислит можеш
А побећи то ни сам ти нећеш
Јер је слатка, ко мног отров слатки
Јест трујете ал ти тако годи
Још шта више сам је увек тражи
Само будна та је (.....) горка
Станте мисли..."[2]

Пишчева опаска која је пратила овај одломак гласи:

„Из једне трагедије á la Јакшић год 1906-8?".[3] Ово би отуда могао бити његов први драмски покушај остварен у духу великог писца српског романтизма Ђуре Јакшића, чијим се стиховима о Венецији које изговара главна јунакиња драме *Јелисавета, кнегиња црногорска*, Црњански дивио.[4] Веза са Јакшићем открива да у мисли Црњанског о драми постоји неко пулсирајуће романтичарско жариште које свој ослонац налази и у пишчевој намери да уради докторску тезу о Лази Костићу, као и чињеници да је управо Бранку Радичевићу желео да посвети читаву једну драму. Не треба заборавити ни српског песника кога као владику два пута спомиње централни женски лик у раној драми Црњанског *Маска*, Петра II Петровића Његоша, чији је *Горски вијенац* писац сматрао драмом видећи у њему посебан сјај античких трагедија и велики театарски изазов.[5]

Како су неке од наведених драма Црњанског изгубљене још за пишчева живота, његов драмски опус чине три драме. То су *Маска* (1918), *Конак* (1958) и *Тесла* (1966) које су имале више издања. Ово поготову важи за *Маску*, која је, од када је први пут објављена 1918. године, прошла кроз невероватне креативне измене описујући тако чудесан круг метаморфоза свог основног текста. Данас су све три драме уз бројне додатке из пишчеве рукописне заоставштине (радне верзије драма *Конак* и *Тесла*, рукописи и дактилограми синопсиса за

[2] Петар Марјановић, *Црњански и позориште*, Прометеј, Нови Сад, Купола, Београд, Академија уметности, Нови Сад, 1995, стр. 40-41. Наведено употпуњујемо још једним запажањем када је у питању судбина рукописа *Проклетог кнеза*. – „Тог лета, 1912. године, [Милош Црњански] завршава и рукопис драме *Проклети кнез*, писан под утицајем Метерлинка и Ростана, и шаље га Народном позоришту у Београд. (...) Из Београда га обавештавају да су примили његову драму – и ту јој се губи сваки траг." (Радован Поповић, *Живот Милоша Црњанског*, Просвета, Београд, 1980, стр. 10-11)

[3] *Исто*, стр. 13.

[4] „*Јелисавета* је драма која је заиста најлепша, уз Костићеву, у нашем романтизму, а не би имала због чега да се крије ни међу онима у немачком, француском, италијанском романтизму." (Милош Црњански, *Бисерни стихови о Венецији*, у: Милош Црњански, *Есеји*, Нолит, Београд, 1983, стр. 30)

[5] „Његошеви су спевови драма, мада су догађаји епски и фрагментарни, не само због дијалога и карактера, глумачки вечних, и зато што их сâм назива *збитија*, него и зато што су сценарија, начин употребе масе и лица, начин како говоре своје монологе, како одлазе, па сенка покоља иза сцене, и, понека кола, дубока бахична и психолошка, противна епском а проткана стихом који, кроз, црногорски еп и поетику Сарајлије, подсећа на микенски ритам. (...) Трагедије, особито Есхилове, које је видео кроз Сарајлију, отупише му, мислим, осетљивост за композицију, ако ју је игде и научио. Формално, боље речено деформално, ја и не видим приметнијег утицаја на његова собитија, од трагедија, иако на *Шћепану Малом* може, ко хоће, да назире свакојаке." (Милош Црњански, *Размишљања о Његошу*, у: Милош Црњански, *Есеји*, Нолит, Београд, 1983, стр. 21-22)

телевизијску емисију по мотивима приповетке *Легенда* и филм настао по драми *Конак* на српском, енглеском и немачком језику, дактилограм превода драме *Конак* на немачки језик) доступне у научном критичком издању које је 2008. године објавила Задужбина Милоша Црњанског.[6]

Чини се да је заинтересованост научне и читалачке јавности за драме Црњанског осетно слабија него када су у питању његови романи и лирика. Али, напоменимо то одмах, иако претпостављамо да су разлози за то бројни, урођени у поетички и искуствени хоризонт различитих времена, ниједан од њих не треба везивати за слаб уметнички квалитет пишчевих драма. Црњански је писао одличне драме, али су његови романи однели превагу у рецепцији. По томе је он сличан једном другом, већ помињаном класику српске културе – Петру II Петровићу Његошу – чији је *Горски вијенац* однео апсолутну превагу у рецепцији у односу на преостала два његова велика дела: религијско-филозофски спев *Луча микрокозма* и историјску драму *Лажни цар Шћепан Мали*.

Такође, занимљиво је да је о делима обојице писаца која нису била на ударном таласу интересовања, писано мало, али изванредно. То се посебно односи на Његошевог *Лажног цара Шћепана Малог* и драме Милоша Црњанског. За разлику од оних њихових остварења о којима је написано толико много студија међу којима су далеко бројније оне које немају значајан научноистраживачки потенцијал, квалитет студија посвећених Његошевом последњем великом делу и драмама Црњанског обрнуто је сразмеран њиховом броју. Готово да би се све научно-истраживачке студије у којима се разматрају сложена питања о овим остварењима могле наћи у оквиру једне, по много чему репрезентативне антологије научне и књижевнокритичке мисли која би разоткрила како разноврсност научно-методолошког приступа, тако и изразиту вредност предузетих истраживања и, што је најважније, нове помаке у односу на резултате постигнуте у претходним проучавањима.

Може се повући занимљива паралела између степена истражености, учесталости извођења и броја прештампавања прве објављене драме Црњанског. *Маска* је, с једне стране, најпрештампаваније и најизвођеније драмско дело Милоша Црњанског, а са друге, она је привукла највећи број истраживача како наше драмске традиције, тако и оних који се посебно баве драмама Милоша Црњанског. На њој је писац предано радио и о напредовању у писању обавештавао свог будућег издавача Јулија Бенешића, у надахнутим писмима чији редови откривају темперамент младог уметника који чека да се између корица појави његов први драмски текст. Одломци из тих писама занимљив су путоказ тумачима *Маске* у разоткривању пишчевих интенција и његовог погледа на дело. Поред експлицитно-поетичких и интерпретативних момената замисли и генезе драме, пажњу данашњег читаоца привлачи непрестано помињање Бранка Радичевића који постаје својеврсна симболичка фигуре како ове драме, тако и ауторефлексије Црњанског. У септембру 1917. године Црњански између осталог Бенешићу пише и следеће: „Иштете од мене неколико биографских података? Рођен у Чонграду 1893, учио сам у Темишвару гимназију, био сам изврстан ђак и шетао сам се много тамо по гробљу, **као некад Бранко**."[7] (подвукла З.Н.), да би га почетком децембра 1917. известио: „Имам два чина једне драме пуне **болне фигуре Бранкове**, уморне силине Рајачићеве, тврде простачке главе Bach-ove – али од тога бих можда само какав одломак – ствар је написана у циничним стиховима – могао послати за Ваш лист."[8] (подвукла З.Н) Већ крајем следећег месеца, 31. јануара 1918, понавља наведено и будуће дело одређује као ларпурлартистичко: „О њеној силуети само толико да у њој има и **Бранка Радичевића**, и др барона Bach-а, министра и патријарха Рајачића и свачега. Но надајте се – она је чиста: l'art pour l'art."[9] (подвукла З.Н.) Песник Бранко Радичевић, барон Бах и патријарх Рајачић као ликови једне драме, будућег читаоца наводе на помисао да ће се пред њим наћи дело историјске

[6] Милош Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, Дела Милоша Црњанског, том VII, књ. 12-14, приредила Зорица Несторовић, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 2008, 1-727.

[7] Р. Поповић, *Нав. дело*, стр. 22.

[8] *Исто*, стр. 23-24.

[9] *Исто*, стр. 24.

тематике те стога не чуди пишчево инсистирање на ларпурлартистичкој одредници дела која уз напомену: „ствар је написана у циничним стиховима" треба да посведочи да дело неће бити историјска драма.

У *Маски* је Мирјана Миочиновић уочила доминацију музичке (оперске) структуре која је условљена основном темом дела, а то је **донжуански облик љубавне страсти** чији је носилац – у верзији Црњанског – **жена** (Генералица). Овај лик поседује такозвани ***апсолутни морални нихилизам*** једног Дон Жуана. Оваква концепција јунака подржана је НАЧЕЛОМ РЕПЕТИЦИЈЕ као структурним принципом изградње радње, будући да се понављају ДУО-СЦЕНЕ у којима је стални актер Генералица чији се партнери мењају (Стратимировић, Радичевић, слуга Жан, Чезаре).[10]

Занимљиво би било посматрати лик Генералице у контексту обрасца који је супротан донжуанству, а чији су носећи ликови Тристан и Изолда. Разлика између Дон Жуана и Тристана „се огледа пре свега у спољашњем изгледу, понашању и ритму личности. Дон Хуана увек замишљамо као накострешеног и спремног да јурне чим на часак, макар и случајно, застане или успори јурњаву за уживањима. За разлику од њега, Тристан наступа успорено као месечар или неко ко је опчињен чудесно лепим и неисцрпно раскошним. Један посећује хиљаду и три жене, а други само једну. Али то мноштво је једно, док се у једном једином, безгранично занесеном бићу сабира цео свет. Тристану више није ни потребан свет – јер он воли! С друге стране, Дон Хуан, увек вољен, не може никада да заволи. Отуда његова тешка мучнина и бесомучна јурњава.

Док један у чину љубави тражи безбожно сладострашће, дотле други, остајући чедан, изводи „подвиг" обожења. (...)

Коначно, све се своди на ову супротност: Дон Хуан је демон чисте иманентности, роб појавности света, мученик све испразнијих и презривијих узбуђења која не могу да утоле његову похоту, док је Тристан заточеник једног света с оне стране дана и ноћи, мученик *очарености* која се смрћу претвара у чисту радост."[11]

Лик Аде у *Маски* неоспорно је носилац донжуанске компоненте у истој оној мери у којој је и лик Чезареа носилац тристановске компоненте. Шта се десило са Изолдом? Сматрамо да је писац заплет своје ране драме изградио око жеље Генералице као инверзивног Дон Жуана да постане Изолда од оног тренутка када препознавши у Чезареу Тристана, услед његове очараности глумицом Мими, пожели да је на њеном месту. У једном писму из јула 1918. године, Црњански је сличност Аде и Мими одредио као „гротескни подсмех жени, љубави". У попису ликова или „комедијаната", како наводи писац на почетку *Маске*, стоји: „*Генералица*, аристократкиња, из Рима, и *Глумица*, носе исто одело, сасвим су сличне. Једна је сасвим млада, друга вене. Осим физиономије све је исто, чак и коса."[12] Зашто би њихова физичка сличност била израз 'гротескног подсмеха љубави'? Није у питању физичка сличност по којој је глумица Мими својеврсна копија Генералице, то јест она која носи маску Генералице. Ову сличност треба посматрати у обрнутом смеру и тражити у чему би Генералица могла бити копија Мими, односно у чему би она желела да замени Мими. Одговор нам даје завршетак драме, када се Генералица под маском лажно представља као Мими. У питању је очараност којом је Чезаре везан за Мими. Генералица за тренутак престаје да буде женска верзија Дон Жуана који осваја, и понаша се сасвим супротно – жели да буде освојена. Приметимо да у две од наведене четири дуо-сцене јунакиња Црњанског не осваја (Стратимировић, слуга Жан). Непрестано избија њена пулсирајућа чежња ка томе да буде освојена, па стога ужива док набраја оне који су је волели, обожавали, за њом чезнули, који су њој видели своју својеврсну Изолду:

„Курмахер ми је био гроф Литке из Ревала.
Леконт де Лил дошао је за мном.
Играли смо крокета. Гледстон ... чули сте о њему?
И сиромах Поерио ... па лор Хеј ... Веслали би далеко.
У мене се заљубио Гаварни … али *Bébé* се разболео

[10] О свему наведеном у овом пасусу у: Мирјана Миочиновић, *„Маска" Милоша Црњанског*, у: *Књига о Црњанском*, СКЗ, Београд, 2005, стр. 225-253.

[11] Дени де Ружмон, *Љубав и Запад*, превео Милан Комненић, Службени гласник, Карпос, Београд, 2011, стр. 166-167.

[12] М. Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, стр. 9.

вратих се у Дубровник ... одох у Петроград ...
сад ме
зове на изложбу у Лондон.
Живот је тако глуп."[13]

Међутим, све време ову исповест о љубавним подвизима, парадоксално, прати свест о сопственој испразности јер је у свим тим ситуацијама Генералица вољена, али не воли. У дуо-сцени са Чезареом ситуација се мења – она жели да воли и да буде вољена а бива невољена. Бранкова фигура се у дуо-сцени са Генералицом појављује као мера њеног одступања од донжуанског обрасца, јер у њеном наметању мушкарцима нема насиља које донжуанство зна да прати. Ова сцена настаје у преплету њене егзалтације и његовог одбијања, што понекад уноси и хумористичко-иронички призвук у трагички контекст. Мушке фигуре у дуо-сценама поларизоване су око категорије ЖЕЉЕ – желе је Стратимировић и слуга Жан, а не желе је Бранко Радичевић и Чезаре/Bébé. Шта је заједничко овако формираним паровима? Први тип пара који оличава Генераличин однос са Стратимировићем и са слугом Жаном карактерише мушкарчево дивљење, примарни еротизам, страст и назнаке љубави које он испољава својом одлуком, односно својом вољом. Други тип пара који представља Генераличин однос са Бранком и Чезареом одређен је осујећеношћу женске фигуре у њему јер је однос мушкараца и жене смештен у контекст онемогућености који се у случају Бранка Радичевића реализује кроз болест-као-смрт, а у случају Чезареа/Бебеа кроз родбинске везе односно кроз инцест/забрану-као-смрт.

У том смислу можемо разумети и симболику костура обученог у костим Пјероа као сценског детаља назначеног у уводној дидаскалији драме: „У ћошку лево један костур, обучен у бело свилено одело пјероа, са црвеним китицама."[14] Костур је ознака телесности, као што је и телесност ознака пожуде. У том смислу овај сценски детаљ представља пожуду која носи маску Пјероа, а према постојећим тумачењима Пјеро као лик из commedia dell' arte најчешће симболизује неузвраћену љубав. У иронијској вези Пјероа и телесности, одело Пјероа симболизује сазнање да се иза привидних Пјероових суза о неузвраћеној љубави крију пожуда, страст, телесност. Довођењем у непосредан однос симбола неузвраћене љубави (и то оног који припада комичком модусу) и костура, писац посведочава своју спознају да нема љубави изван страсти, а како је страст телесна, онда је и љубав смртна. Ако нема љубави изван страсти, онда можемо рећи да не постоји љубав без страсти, односно да је страст дефинишући елемент љубави. Костур обучен у бели костим Пјероа са црвеним китицама основни је симбол дела јер посредује пишчеву идеју о односу љубави и смрти. Наиме, ако се због телесности-као-смрти, страст маскира у Пјероа, онда можемо рећи, следећи ову игру значења, да маска-симбол неузвраћене љубави (Пјероов бели костим са црвеним китицама) у ствари камуфлира страх од смрти, јер ако је љубав неузвраћена и отуда идилична, она укида друге врсте односа који би је могли заменити, и постаје доминантна, води до очараности, обожења другог на чију се љубав чека. У том смислу, она није телесна па отуда није ни смртна. Неузвраћена-идилична љубав укида, пориче смрт, што је у суштини позиција Тристана и Изолде. Образац њиховог односа посведочава да љубав која је немогућа постоји управо унутар своје немогућности, што допирноси њеној трагичности.[15]

За тренутак ћемо се вратити на веома важну контекстуализацију симбола неузвраћене љубави – лику Пјероа. „Жил и Пјеро из commedia dell' arte јунаци су непрестаног неуспеха: овај традиционални тип симболизује пораз мушкости пред победничком женственошћу. У делима симболиста, међутим, Пјеро постаје личност равнодушна према жени, пуна ироније према њој и љубави, личност у дослуху са смрћу. Обући костур попут Пјероа, као што је случај у *Маски*, или, об-

[13] *Исто*, стр. 32.

[14] *Исто*, стр. 11. Напоменимо да наведени сценски детаљ не постоји у тексту издању *Маске* у часопису Мисао из 1923. (Милош Црњански: *Маска (Поетична коемдија)*, Мисао, V, књ. XI/4, 16. II 1923, стр. 261-274) иако је постојао у два издања које су му претходила – из 1918. (Miloš Crnjanski, *Maska*, poetična komedija, edicija SAVREMENI HRVATSKI PISCI, Društvo hrvatskih književnika, knj. 50, Zagreb, 1918) и 1919. (Милош Црњански, *Маска. Поетична комедија*, „Дан. Часопис за литературу и културне проблеме", година I, број 7-8, Београд – Нови Сад, 1 – 15. октобра 1919. године, стр. 117–128)

[15] Према: Дени де Ружмон, *Нав. дело*.

ратно, представити Пјероа као костур, то значи и визуелизовати значење које лик има: Пјеро и смрт, Пјеро-смрт, или „једино добро јесте смрт" („Le seul bien c'est la mort"). Лик Пјероа који је у књижевности и сликарству не једном утваран, загробан, доведен је овде до крајњих консеквенци."[16]

За нашу интерпретацију је од важности моменат да овај лик припада комичком модусу као и да у једном тренутку искорачује у иронију. Уколико следимо линију нашег промишљања да је костур одевен у Пјероов бели костим са црвеним китицама у суштини симбол који у себи удружује значења костура као знака смрти тела и Пјероа као знака чежње за љубављу, он би у драми Црњанског могао бити знак да када се говори о неузвраћеној љубави, онда се истовремено говори и о траженој љубави. Тачније, потрага за љубављу која је неузвраћена јер је немогућа (Бранко: болест-као-смрт; Чезаре: инцест/забрана-као-смрт), једини је спас од смрти јер није одређена телесношћу. Иако на једном месту Генералица наводи да скупља шансоне и чита Казановина дела:

„Читам... мало... „*Vita Nuovu*"...
Све што нађем о француској револуцији
и каткад, не разумите криво, Казанову.",[17]

занимљиво је да се њен лик не доводи у везу са Казановом, већ са Дон Жуаном. Иако би било могуће повући паралелу са Казановиним ликом, паралела са Дон Жуаном је дефинишућа за лик Генералице можда и најпре због тога што Црњански непрестано наглашава њену потребу за патњом.[18] Њена је патња егзистенцијална, то јест није одређена урушавањем њене лепоте, опадањем атрактивности за супротни пол, старењем (што су све спољашњи знаци који маркирају њено појачано донжуанство), већ тежњом ка идеалној љубави и реализацији стања вољености за које су конститутивна два доживљаја – ВОЉЕТИ и БИТИ ВОЉЕН и то управо од стране оног којег волиш. „Захваћеност нашег бивствовања љубављу вољеног, када на јединствен начин бивамо потврђени у његовој индивидуалној егзистенцији, равно је новом рађању сопства. Добија се највећи дар, који ништа друго не може да замени. Човек доживљава не само то да јесте него и да 'треба' да буде. Акцидентална, контингентна егзистенција се доживљава као провиденцијална и као нешто што треба да буде."[19] Међутим, њена тежња је онемогућена природом родбинске везаности са Чезареом, тако да инцестуозност назначена у оговорањима присутних на балу, укида сваку могућност реализације тежње и потврђује наглашену отвореност ка патњи.

Свест о телесном, која одређује Генераличин доживљај света, у истом том свету је и ознака смрти. Истовремено, ова свест је непобитни показатељ постојања света изван телесности у којем смрти нема јер нема ни телесности. На тај начин се у лику Генералице укрштају елементи мита о Дон Жуану, с једне, и Тристану и Изолди, с друге стране. Парадоксално, пред нама искрсава лик женског носиоца донжуанске страсти који све време тежи да буде Изолда. То би већ могао бити израз „гротескног подсмеха жени, љубави".

По нашем мишљењу, управо је ово иронијско поигравање са доживљајем љубави и смрти, уз појачану свест о испразности живота, наслоњену на романтизам, елемент који поред разложености радње, слабе повезаности сцена, употребу пантомиме, наглашавање сценских, аудитивних и визуелних ефеката, оно што *Маску* повезује са експресионистичком драмом субјективистичког типа.

Конак је, по суду проучавалаца дела Милоша Црњанског, уметнички најуспелија драма овог писца. Према истраживањима историчара српске драме, он је на овом делу радио у веома тешким, можда и најтежим

[16] М. Миочиновић, *Нав. дело*, стр. 230-231.

[17] М. Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, стр. 35.

[18] У писму Јулију Бенешићу 9. маја 1919. Црњански између осталог пише: „Било би грубо и гадно да сам Вам у Загребу био ставио питање које ме занима: јесте ли Ви несрећно заљубљени? Јер то једино што даје већу снагу и мир од Касанове." (Овде се реферише на то да је Бенешић читао Касанову и да му је то давало снагу и мир.) Наведени одломак илуструје управо парадоксалну позицију онога који пати због неузвраћене/несрећне љубави која, иако неузвраћена/несрећна, пружа снагу и мир већу него читање о Казановим љубавним и еротским подвизима, који својом фреквенцијом и фриволношћу релативизују љубавно осећање па отуда и патњу које оно изазива.

[19] Dietrich von Hildebrand, Das Wesen der Liebe, Verlag Josef Habbel, Regensburg, 1971. (цитирано према: Драган Стојановић, Лепа бића Иве Андрића, Платонеум, ЦИД, Нови Сад, Подгорица, 2003, стр. 297)

данима свога живота у Лондону, видећи у њему доказ своје „преокупације о Београду, и из иностранства", како је то у једном интервјуу посведочио.[20] Сам писац је, такође, једном приликом, 1960. године, објашњавајући околности настанка драме, њеног објављивања и извођења, изричито нагласио: „Написан, *Конак* је био тек 1948. А интегрални текст комада штампан је тек године 1958. у издању *Минерве*."[21] У рукописној заоставштини Милоша Црњанског сачуван је дактилограм радне верзије *Конака* из 1948. године.[22] Од тренутка када је први пут штампана, ова драма је за пишчева живота имала само још једно издање у деветој књизи *Сабраних дела Милоша Црњанског*[23] које су приредили Роксанда Његуш и Стеван Раичковић.

Разлике које постоје између овог и првог издања драме су изразите. Оне се крећу у распону од скраћивања реплика одређеног лика преко брисања реплика у целини до изостављања читавих сцена драме, па чак и неких ликова. Брижљивим упоређивањем текстова из два издања драме *Конак* приметно је да скраћивања, изостављање реплика, ликова... немају само своју примарну драматуршку функцију, то јест ону функцију која би унутар постојеће структуре прецизирала одређене ликове, снажније профилисала линије заплета или додатно одредила време и простор драме. У питању је присуство и одређених знакова брисања текста зарад његове додатне симболизације, односно ради постизања ефектнијег израза који би додатно оснажио ону компоненту драмске структуре коју одређени проучаваоци доводе у блиску везу са ДРАМОМ АПСУРДА.[24] Јер, када Црњански у другом и за његова живота последњем издању *Конака* изоставља из дидаскалија реченице којима прецизира однос историографског садржаја и његове театарске обраде,[25] он заправо тиме дефинише свој однос према историографском наслеђу теме драме *Конак,* која је, не заборавимо то, у поднаслову одређена као „драма и комедија о убиству краља Александра Обреновића и краљице Драге",[26] односно према оном типу драме и позоришта који обрађују историјску тему.

Конак израста на теми мајског преврата и краја династије Обреновић. Како примећује Марта Фрајнд, Црњански даје посебан статус историјском осећању света онда када у поднаслову своје дело одређује као „драму и комедију о убиству краља Александра Обреновића и краљице Драге", осећању које осцилира између спектакла и трагикомедије, између историјске драме и историјске мелодраме. Међутим, пратећи линије заплета које приказују краљево ЈАВНО (сусрет са захтевом владавине и налогом историје) и ПРИВАТНО БИЋЕ (комплексан однос са Драгом Машин који се реализује унутар троугла мајка (Наталија/Драга) – љубавница – супруга/краљица), Црњански је према њеном суду „пропустио да премости подвојеност између њих, исто као што на нивоу жанра није успео да обједини елементе историје и емоције у аутентичну историјску драму или историјску мелодраму."[27]

[20] Разговор који је са писцем водио Стеван Ђ. Петровић објавиле су „Књижевне новине" у броју од 28.8.1957. под насловом *Дуге године странствовања*.

[21] Милош Црњански, *О Конаку*, Наша сцена, Нови Сад, бр. 152-153, 25. април 1960, стр. 7.

[22] Уп. и Радна верзије драме „Конак", у М. Црњански, Драме. Маска. Конак. Тесла, стр. 365-437.

[23] Милош Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, Сабрана дела Милоша Црњанског, књ. 9, приредили Роксанда Његуш, Стеван Раичковић, Просвета – Београд, Матица српска – Нови Сад, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Београд, 1966.

[24] Уп. Мило Ломпар, „Национализам и дух апсурда", *Аполонови путокази. Есеји о Црњанском*, Службени лист СЦГ, Београд, 2004, стр. 7-45.

[25] Уп: Марта Фрајнд, *„Конак" Милоша Црњанског*, у: *Књига о Црњанском*, СКЗ, Београд, 2005, стр. 256.

[26] Занимљиво је да је поднаслов у радној верзији из 1948. године гласио „драма и комедија о убиству краља Александра Обреновића" што нас на неки начин усмерава ка закључку да је лик Александра Обреновића управо централни лик драме, те да је лик његове супруге Драге у функцији остваривања драмске карактеризације главног лика. Иако је касније додат у поднаслов драме, лик краљице Драге се ипак развија у контексту уобличавања основне пишчеве замисли да у драмском уобличавању лика младог апсолутисте преплете трагичке, комичке, мелодрамске и фарсичне елементе. Марта Фрајнд тако истиче да је Црњански „јединство сижејних токова у драми покушао (...) да оствари преко личности главног јунака – Александра." (М. Фрајнд, *„Конак" Милоша Црњанског*, у: *Књига о Црњанском*, СКЗ, Београд, 2005, стр. 259)

[27] Марта Фрајнд, *Нав. дело*, стр. 259.

Да бисмо предочили врсту интервенција у другом издању драме, које илуструју у литератури описане жанровске осцилације драме *Конак*, доносимо текст уочених дидаскалија у којем су наглашени делови који су постојали само у њеном првом издању, односно који су из другог издања изостављени:

(1) *Уводни део*

„(...) **Историска верност, до ситница, није и не треба да буде, намера драмског писца, ни у позоришном комаду ове врсте.** *И*ако је *Конак* писан на основу историјских извора, докумената и литературе, писац се трудио само око *ТЕАТРАЛНЕ* верности догађаја и карактера, као и дијалога. **Све је то, међутим, писано са литерарном интенцијом, тако да буде разумљиво *ДАНАШЊИМ* гледаоцима.** Циљ овог позоришног комада је спектакл и *КАТАРЗА*."

(2) *Трећа слика*

„(...) **Скоро сви догађаји у овој слици историски су факт. Такав је и текст дијалога, који је, разуме се, *ТЕАТРАЛНО*, измењен и допуњен од писца драме. *АЛИ НЕ МЕЊАЈУЋИ ИСТОРИСКУ ИСТИНУ.*/Нису измењени, него су само театрални и карактери личности које учествују у овој драми, и комедији.** *ПОЕТСКОМ* лиценцијом, **међутим,** временски размаци прошлости, сажети су у *ЈЕДАН ДАН*. **То је у интересу позоришне публике, која, тако, добија илузију потпуног јединства места, времена и радње./Тенденција ауторова у овом комаду нигде није била историска, него *ТЕАТРАЛНА* стварност.**"

(3) *Четврта слика*

„(...) **Правом поетске лиценције, и у овој слици, хронологија *ИСТОРИСКИХ* догађаја мало је измењена.** Догађаји који су трајали неколико недеља, сажети су *ТЕАТРАЛНО* у један дан. **Гледаоци имају илузију *ПОЗОРИШНОГ* континуитета, који не мења историску верност личности и догађаја из прошлих дана.**(...)"

(4) Пета слика

„ (...) Догађа се у ноћи, између 28. и 29. маја.

У интересу радње и илузије гледалаца, поетском лиценцијом, помало је измењена хронологија догађаја и време акције од 23,30 до 3,12 сажето на трајање овог чина."

Наведени одломци показују у којој мери је писцу било стало да објасни да су му, с једне стране, избор његове теме и објављена историографска грађа која му је била на располагању налагали да приликом писања драме уважи историографске чињенице о догађају, његовим протагонистима и времену које у њој приказује, али да је, с друге стране, будућем рецепијенту истовремено потпуно јасно да написани текст не треба разумети и анализирати као лекцију из историје у драмском облику. Отуда често наглашавање ПОЕТСКЕ ЛИЦЕНЦИЈЕ која му омогућава да извесне темпоралне и спацијалне оквире догађаја прилагоди драмском времену и простору, као и да ликове и дијалоге уобличи према начелима драмске структуре. Иако непрестано подсећа на ово своје право као писца, он истовремено истиче да применом принципа песничке слободе није измењена историјска истина. При том, Црњански у први план поставља театралну природу приказаног, наглашава позоришни карактер дела, говори о гледаоцима, тј. позоришној публици, а не о читаоцима своје драме, што све упућује на то да је његов доживљај драме примарно позоришни. Овоме у прилог иду и изразито развијене дидаскалије са сценским упутствима. Зашто је то тако?

Одговор на ово питање потражићемо на страницама превода ове драме Црњанског на немачки језик, за који смо уверени да га је урадио сам аутор. То је видљиво простим поређењем његових синопсиса за филм по овој драми на немачком језику и овог превода. Такође, сматрамо да је аутор сам и дорађивао текст превода, односно да су његовом руком вршене интервенције на дактилограму превода. Али је истовремено неоспорно и то да за то немамо ниједну врсту потврде која би била у облику каквог записа, или (не)посредног сведочанства да је управо он аутор овог превода своје драме.

У преводу *Конака* на немачки језик, и то у његовом уводном делу, читамо следеће:

„Alle Ereignise sind historisch treu, auch alle Charaktere.

Aber, nur i Sinne einer theatralischen Treue.

Die andlung, der Dialogue, die Scenene im Stuecke sind Erdichtungen des Autors.

Die Absicht des Autors war nicht Geschichtschreibung, sondern gutes Theater.

Der „KONAK" war, im Jahre 1959, zweimal wiechentlich,

im Jahre 1960, einmal woechentlich, im „Belgrader Zeitgenosseischem Theater" an der Buehne."[28]

У преводу на српски језик, наведени одломак гласи:

Сви догађаји су историјски верни, као и сви ликови. Али, само у смислу једне позоришне верности. Радња, дијалози, сцене у комаду јесу измишљања аутора. Намера аутора није била да пише историју, већ добар театар.

Конак је био, године 1959, два пута недељно, године 1960, једном недељно, у београдском савременом позоришту, игран на бини.

Затим, на почетку треће слике у немачком преводу читамо и ово:

Die Absicht des Authors ist keine geschictliche Treue. Nur eine Teater-wirklichkeit.[29]

Наведена реченица у преводу на српски језик значи:

Намера аутора није историјска верност. Само једна позоришна стварност.

Наведени одломци дидаскалија из превода *Конака* на немачки језик, поред тога што је видљива њихова различитост у односу на оба издања драме на српском језику, разоткривају однос Црњанског према питању вечите напетости између историјског и драмског, али и његов доживљај драме и историје. Ако намера аутора није била да пише историју у драмском облику већ „добар театар", јасно је да је поетска лиценција о којој писац у више наврата говори у првом и другом издању драме на српском језику, руководеће начело његове обраде историјске теме. У том смислу је индикативан однос појмова ИСТОРИЈСКЕ ВЕРНОСТИ и ПОЗОРИШНЕ СТВАРНОСТИ. На почетку треће слике у преводу драме на немачки језик инсистира се на томе да намера аутора није била постизање историјске верности, што је блиско формулацији која се у првом српском издању налази такође на почетку треће слике и гласи: „Тенденција ауторова у овом комаду нигде није била историска, него *ТЕАТРАЛНА* стварност", а које нема у оном издању које је последња пишчева воља. Пишчево разумевање историјске верности и театарске стварности представљеног, коју упечатљиво илуструју баш оне реченице којих у другом издању драме нема, најјасније показују ове једноставне формулације става дате у преводу *Конака* на немачки језик. Такође, навођење прецизних података у немачком преводу о томе да је драма *Конак* играна „на бини", као да открива потребу Црњанског да се истакне примат позоришне стварности у обради теме из историје, докаже сценичност овог дела и посведочи његов позоришни живот. Све то нас води ефекту који је Мило Ломпар, проучавалац дела Милоша Црњанског, назвао ТЕАТРАЛИЗАЦИЈА ИСТОРИЈЕ. То је основни покретачки механизам радње у *Конаку* и принцип обликовања његових јунака, пре свих Александра Обреновића. „Из суспензије историјског смисла, остварене нагомилавањем историјског материјала, проистиче сазнање како историјски слој *Конака* није уметнички циљ Црњанског. То доводи до важног питања: који смисао треба да понуде фрагментарни искидани историјски детаљи? (...) Комички модус историјских факата сугерише унутрашњу противречност историјског присуства у *Конаку*: историјска претрпаност обележава уметничку дистанцираност у односу на историју. Историјске чињенице, као искидане, фрагментарне, распарчане, као крхотине давно ишчезлог света, чији се смисао граничи са неразумљивим, не откривају никакав свет иза себе, већ упризорују апсурд. Оне су морале бити очишћене од историјских мотивација и подвргнуте комичком дистанцирању, да би сада – услед дејства духа апсурда – дошло до *стврдњавања* историје и кристализације факата."[30]

Театрална стварност о којој пише Црњански почива на принципима симболизације који су дефинишући за драмску форму, а које је Ђерђ Лукач назвао *драмским парадоксом*.[31] „С једне стране, пред драмским писцем стоји захтев да садржај драме треба да представи цео живот (...), док су, са друге, начини и средства за остваривање овог циља временски и просторно ипак ограничени. Како одговорити тако тешком захтеву да

[28] Milosch Zernjanski: *DER KONAK. Ein Drama und eine Komoedie*, у: Милош Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, Дела Милоша Црњанског, том VII, књ. 12-14, приредила Зорица Несторовић, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 2008, стр. 609.

[29] Milosch Zernjanski, *DER KONAK. Ein Drama und eine Komoedie*, стр. 638.

[30] М. Ломпар, *Национализам и дух апсурда*, стр. 16-17.

[31] Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, превео Сава Бабић, Нолит, Београд, 1978, стр. 31.

се на уско омеђеном простору, у кратком временском интервалу и уз ограничен број јунака оствари илузија једног света, једног живота? То је питање које сваки драмски писац себи изнова поставља. Захтев, дефинисан готово као загонетка („Употребити што мање средстава а ипак обухватити што више." [Лукач, 31]), присиљава драматичаре на поступак стилизације. Стога је у драми веома снажан узајамни след појава. Развијени однос надређености и подређености води нас ка феномену неминовности који је много јаче и доследније изражен неголи у животу."[32]

Театар апсурда је задржао овај драмски парадокс у драмској композицији. Драма као примарна симболичка форма у њему добија додатно оснажење симболизације живота. У досадашњим разматрањима *Конака* као драме апсурда[33] уочено је прегршт различитих особина елемената драмске структуре (јунак, радња, језик...) које недвосмислено потврђују настојање Црњанског да, с једне стране, своју драму измести из владајућег жанра историјске трагедије и историјске мелодраме. „Пребачено ми је и то што сам изабрао застарелу тему позоришта, што нисам Бекет или Јонеско. Међутим, последњи Обреновић је носорог нашег театра.",[34] каже Црњански. Но, с друге стране, писац тежи да повуче јасну разлику између Бекетове и Јонескове драматургије и *Конака* када истиче: „Ви свакако познајете најбоље драме данашњег позоришта, као што су драме Бекета и Јонеска. *Конак* није такав, то је широки, популарни, наш спектакл, који може заинтересовати, и потрести, велике масе наших гледалаца. Циљ је катарза."[35] Стога је у литератури с разлогом примећено да је писац „заинтересован за апсурд који израста само из факта а не и из духа монументалне историје, који се креће ка површини а не ка дубини, ка гесту а не ка психологији, ка безличном а не ка судбини, ка метафизици а не ка историји."[36]

Тесла је последња објављена драма нашег великог писца. Иако је он, као што смо већ напоменули, најављивао појаву и неких других остварења, драмска прича о једном сегменту живота великог српског научника светског ранга остаје пишчева завршна реч када је у питању онај део његовог опуса који је штампан и извођен. Судећи по сведочењима самог писца, ова драма се у његовој стваралачкој имагинацији зачела 1952. године: „Та драма је у мојој глави још од 1952. године", казао је он Велисаву Томовићу у интервјуу који је објављен 3. априла 1966. године у ревији Свет под насловом: „У Теслином животу је остало неколико тајни". Тајновитост обавија и само настајање овог текста. Прва два чина ове драме Црњански је написао још у Лондону, а на следећа два управа Народног позоришта, на чијој сцени је драма премијерно изведена, чекала је до краја августа 1965. године.[37] Штампана верзија појавила се у издању драма у Сабраним делима Милоша Црњанског, годину дана касније (1966). У рукописној заоставштини нашег писца чува се сепарат из часописа Књижевност у којем је 1964. објављен први чин ове драме, на којем је писац извршио извесне интервенције, као и дактилограма радне верзије драме у целини који на себи има печат Народног позоришта у Београду који представљају драгоцени траг о генези текста последње драме Црњанског.

Тесла је драма настала као апотеоза лирској души великог научника и његовој посвећености свом таленту која се једначи са служењем неком божанству јер „наука је отмена, чиста, велика, верна, богиња која не трпи лажљивце."[38] У сусрету појединца-генија са својом мисијом, али и слабостима, Црњански посебно место даје женским ликовима, што доприноси једном општем утиску да је фигура жене сагледана у временима револуције 1848. у драми *Маска*, власти и преврата у драми *Конак* као и научничке усамљености у позној драми *Тесла*, одлучујућа фигура његовог драмског дела.

У својим есејима, позоришним и књижевним приказима, Милош Црњански, који је био сјајан познавалац

[32] Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи. Трагички јунак у српској драми XIX века*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 23.

[33] Уп. М. Ломпар, *Национализам и дух апсурда*.

[34] Милош Црњански, *Есеји и чланци*, II, Дела Милоша Црњанског, том XI, књ. 22-23, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 1999, стр. 472.

[35] *Исто*, стр. 454.

[36] М. Ломпар, *Национализам и дух апсурда*, стр. 38.

[37] Према: П. Марјановић, *Нав. дело*, стр. 93-94.

[38] Милош Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, стр. 269.

историје европског позоришта и драме, а посебно нових театарских тенденција које су обележиле крај XIX и почетак XX века, поред доброг познавања наше драмске традиције, открива и једно прегнуће за извођењем дела која јој припадају на домаћим сценама. Зар у свему томе – и његовој рано пробуђеној љубави према позоришту, љубави која је обојила његов доживљај позоришне магије у којој, према његовом суду, централно место припада његовом позоришном величанству – ГЛУМЦУ, и одличном познавању позоришне и драмске, светске и српске традиције, и његовим драмама – не лежи залог легитимном прегнућу да се на некој од сцена домаћих театара поново изведу драме Црњанског?

Можда би, да којим случајем може да одговори на ово питање, велики писац цитирао завршну реплику главног јунака своје драме *Тесла,* који на питање Вестинхауса: „Шта ћете сад?" у тренутку када му стижу неповољне вести о Марконијевом успеху постигнутом на његовим резултатима, између осталог стоички одговара: „Нико није избегао своју судбину", а затим на храбрење пријатеља да је пред њим будућност, додаје:

„Не брините се за мене, Џорџ. Ви знате какав је био обичај у театру, у Венецији. Кад би спустили завесу, глумци би изишли пред завесу, па се поклонили. А публика би пљескала и тражила да се појаве и глумци који су на позорници умрли. Викала је: I morti. I morti. И мртви. И мртви."[39]

[39] Милош Црњански, *Драме. Маска. Конак. Тесла*, стр. 296.

Ксенија Шукуљевић Марковић

У ГЛУМАЧКОМ САЗВЕЖЂУ ОРИОНА

Деведесет година живота Мире Ступице

У свет позоришне уметности Мира Ступица ступила је са свега осмнаест година, 1941. и на позоришној сцени деловала пуних шест деценија, стварајући обиман, садржајан и значајан глумачки опус. Својим стваралаштвом обухватила је неколике периоде српске и југословенске позоришне уметности, спојила време непосредно пред Други светски рат, време рата и после ослобођења до савременог доба. Највећи део свог стваралаштва посветила је Београду, а затим Србији и Југославији. Деловала је највише у позоришту, а затим у медијима филма, телевизије и радија. У њеном целокупном глумачком опусу налази се две стотине улога, а њена уметничка каријера је завршена 2001. године.

Богатство, разноврсност и особеност остваренog репертоара које је проносила сценом кроз деценије од најплеменитије је врсте у српском глумишту, што је ову уметницу уврстило у ред истакнутих великана нашег позоришта од времена настанка професионалне позоришне уметности на нашем тлу до наших дана.

Мира Ступица је добитник бројних награда, а глумачка награда „Добричин прстен" (1981) обезбедила је да се њој у част објави посебно издање часописа *Театрон*. Народно позориште у Београду је 2001. обележило шест деценија њеног стваралаштва, а Музеј позоришне уметности Србије први пут је приказао изложбу њеног целокупног стваралаштва са монографским каталогом. Године 2013, поводом јубилеја 90-годишњице од рођења ове хероине српског позоришта, Народно позориште је приредило изложбу у сарадњи са Музејом позоришне уметности Србије и објавило ново издање монографског каталога *Мира Ступица глумица века* под ауторством потписника ових редова. Свечаност је одржана у простору Музеја Народног позоришта у Београду.

ПУТ У УМЕТНОСТ

Мирослава – Мира Тодоровић рођена је 17. августа 1923. у Гњилану, где су њени родитељи Радомир и Даница били професори математике у гимназији. Родитељи су потом премештени у Горњи Милановац, где је породица изгубила оболелог оца. Мајка

Даница је са четворо деце премештена у Аранђеловац, где је Мира завршила четири разреда ниже гимназије и врло рано показала интересовање за позориште гледањем представа путујућих дружина и рецитовањем на ђачким представама. У јесен 1937. Тодоровићи су се настанили у Београду, где се даље Мирино школовање наставило у Трговачкој академији. Учила је да свира виолину, певала је у хору, отпочела да игра у драмској секцији, непрекидно гледала представе у Народном позоришту „са стајања" на трећој галерији и њен глумачки сан нагло је растао.

Судбоносни догађај у животу тада седамнаестогодишње девојке догодио се 1940, када је ступила у Омладинско позориште и одиграла улогу Марије у Стеријиној комедији *Лажа и паралажа*. То је одредило њену даљу судбину. Глумац Виктор Старчић, члан Уметничког позоришта, запазио је њену глумачку личност и позвао је у чланство овог позоришта, што је она одушевљено прихватила. Тако је 1941. године почела глумачка каријера Мире Тодоровић.

***

Ангажман је у Уметничком позоришту трајао од 14. јуна до 15. августа 1941, али се наставио и касније, до 1942. године. Уметничко позориште је окупило и неколико познатих професионалних глумаца као што су Виктор Старчић, Блаженка Каталинић, Рахела Ферари, Јосип Кулунџић и други. Бити у Уметничком позоришту била је велика част, права глумачка срећа за Миру Тодоровић, која је тек ступала на позоришну сцену. Наћи се у таквој средини, међу професионалним и већ афирмисаним глумцима, обећавало је добар почетак каријере ове младе глумице. У студију овог позоришта, где су педагози били глумци, стицала је основна глумачка знања и убрзо заиграла на сцени.

Прва улога Мире Тодоровић била је Друга девојка у Влахековој *Жени у позадини*, 24. јануара 1941. године, и то је важан датум у њеној глумачкој каријери. Почела је са мањим улогама, али је убрзо заиграла и неколико већих, које су одмах биле запажене, попут Херувима (Керубин) у Бомаршеовој *Фигаровој женидби*, Софије у Шилеровој драми *Сплетка и љубав*, Пука у Шекспировом *Сну летње ноћи*, и других. Већ тада је побудила пажњу публике, нарочито током летњих представа на Калемегдану, где је Уметничко позориште приказивало своје представе на којима се окупљала бројна публика. Критичар под иницијалима М.Ђ. запазио је њену глуму у *Фигаровој женидби* и у листу Ново време оставио пророчански запис: „Гђица Мира Тодоровић одиграла је Херувима са тако много љупкости и шарма да је на пречац освојила публику... Ако је та девојка деловала потпуније свежином и отвореношћу своје младости него вештином глуме, она је, у накнаду, говорила као рођени уметник и показала читаво мало богатство дикције." Критичар Т. Николић је у „Обнови", поводом Саре у *Два цванцика* записао да је Мира „најлепша нада младе трупе Уметничког позоришта".

Оба критичара била су у праву. Први је слутио да ће Мира Тодоровић снажно закорачити на пут позоришне уметности, а други да ће постати права глумица, што се и обистинило.

***

Успех постигнут у Уметничком позоришту није могао проћи незапажено код управе Народног позоришта у Београду, те је Мира Тодоровић убрзо позвана у ангажман овог најстаријег београдског театра и постала његова чланица. Ангажман је почео 15. августа 1941. године и завршио се 30. септембра 1943. године.

Мира Тодоровић је заиграла први пут на сцени Народног позоришта 20. децембра 1941. у комаду *Ђидо* Веселиновића и Брзака, у режији Душана Раденковића. Играла је малу улогу – Другу девојку, али је већ 26. децембра заиграла и улогу Љубице. До краја ангажмана одиграла је десет улога. Највише успеха имала је као Дорина у Молијеровом *Тартифу* у режији Велимира Живојиновића. Овом улогом добила је прилику коју је давно пре ње искористила Жанка Стокић да почне глумачку славу. Критика је упозорила да је улога претешка и да се о њеном таленату мора водити рачуна. Назирао се пут у први позоришни репертоар.

Међутим, почетком октобра 1943. године, Мира Тодоровић је напустила позориште и Београд јер се удала за колегу глумца Миливоја Мавида Поповића.



Мира Ступица

Био је рат и немачка окупација. Са Мавидом Поповићем прешла је у Шабац код његове фамилије, и 1944. су добили ћерку Јасмину – Мину. По доласку у Шабац играла је у Занатлијском дилетантском позоришту.

***

Од 15. јула 1944. до 15. августа 1945. Мира је заједно са Мавидом Поповићем прихватила ангажман у новоформираном Подрињском Народном позоришту „Јанко Веселиновић" и остварила четири улоге у режији Теје Тадића. По ослобођењу Шапца, 1945, обоје су са ћерком Мином напустили Шабац и кренули у Београд. Надали су се повратку у своју матичну кућу, Народно позориште, али се њихове наде нису испуниле. Вратили су се у Шабац, а затим су прешли у Ниш.

У ангажман нишког Народног позоришта Мира и Мавид Поповић ступили су 15. августа 1945, у којем је Мира остала кратко, до 13. новембра 1946, а Мавид знатно дуже. Нишко позориште је већ имало дугу традицију и у њему је било неколико афирмисаних уметника: Вјекослав Афрић, Салко Репак и Предраг Динуловић, који ће касније постати познати београдски редитељ, а Вјекослав Афрић чувени педагог на Позоришној академији у Београду. У овом позоришту Мира је отпочела видно напредовање у глумачкој каријери, остварила је четрнаест улога. На листама представа њено презиме је означено са Мавид. Скоро све улоге биле су водеће: Коштана у *Коштани*, Љубица у *Ђиду*, Рина у *Покојнику* и друге. Постала је млада првакиња овог позоришта. Публика јој је била наклоњена, а критика је о њеним глумачким остварењима писала веома позитивно. Ипак, покушаји да уметнички пар Мира и Мавид пређу у Београд никако нису престали.

***

Повратак Мире Тодоровић у Народно позориште после 1945. године није био ни брз ни лак. Две године трајали су непрестани покушаји да поново ступи у ангажман и

тек је 1947. године у томе успела, само накратко, непуну сезону, јер ју је глумчка судбина одвела другим путем и пуних дванаест година, до 1959, у овом је позоришту није било.

Настојања Мире и Мавида Поповића да се врате у Београд у Народно позориште, из кога су 1943. године отишли, била су безуспешна. И поред тога, Мира је донела одлуку да се у Ниш више не враћа. Од 13. новембра 1946. прихватила је ангажман у Комитету за кинематографију Владе ФНРЈ у Београду. Позвана је на пробно снимање за улогу Јагоде у филму *Живјеће овај народ* али улогу није добила и тиме се њен уговор завршио 1. априла 1946. године. Вратила се у Ниш, а настојања да се обоје врате у Београд и Народно позориште нису престала. Морали су да полажу аудицију да би били примљени у чланство. Играли су у Чеховљевом *Медведу*, али нису прихваћени. Мавид се вратио у Ниш, а Мира је остала у Београду, настављајући даљу борбу за ангажман у Народном позоришту. Успела је да добије само гостовање у Корнејчуковом *Платону Кречету* – 8. јануара 1946. одиграла је улогу Лиде, коју је иначе тумачила Дара Милошевић. У наредном покушају добила је улогу Дорине у Молијеровом *Тартифу*, 23. фебруара 1947, и тек је потом, 1. априла 1947, примљена у ангажман.

Прва улога била је Тоанета у Молијеровом *Уображеном болеснику* у режији Владете Драгутиновића. Потом ју је др Хуго Клајн одабрао за улогу Аксиње у *Шуми* Островског и изгледало је да ће се постепено вратити у репертоар свог матичног позоришта. Међутим, у тренутку када се указивала боља глумачка перспектива, наишао је другачији животни ток који је ову глумицу изненада, њеном вољом, одвео из Народног позоришта 31. јула 1947. у друго, тек основано позориште у Београду – Југословенско драмско позориште, које је 1947. године креирао Бојан Ступица.

***

Ангажман у Југословенском драмском позоришту почео је 1. августа 1947. године, на самом почетку овог јединственог позоришта у Београду и Југославији и трајао је, са прекидима, пуну деценију, до 31. марта 1955. То је најзначајнији период глумачког стварања Мире Ступице. У овом позоришту је стасала као глумица, постала првакиња и остварила велике и значајне улоге које су јој донеле глумачку славу широм земље.

На почетку рада у Југословенском драмском позоришту, Мира је постала животна сапутница Бојана Ступице, а њихова уметничка сарадња трајала је преко две деценије, до Бојанове смрти 1970. И поред озбиљних здравствених проблема и лечења ван Београда, у Словенији на Голнику, успела је да одигра читаву галерију ликова из претежно класичног и страног репертоара, укупно шеснаест улога, од којих је дванаест у Бојановим режијама и готово све су главне и водеће. Већина улога, као Петруњела у *Дунду Мароју*, Мелита у *Леди*, Луцијета у *Рибарским свађама*, Мирандолина у *Мирандолини*, Његина у *Талентима и обожаваоцима*, Лауренца у *Фуентеовехуни*, Вереница у *Крвавим свадбама*, Грушењка у *Браћи Карамазовима* и друге, прославиле су је широм земље. Знатно касније, 1970, у овом позоришту играла је као гост улогу Илуминаде у Кинтеровој *Награди*, у последњој режији Бојана Ступице.

Критика је приказала све Мирине улоге и већином су биле позитивне, а поједине и веома похвалне. Публика се у великом броју и са акламацијама стално одазивала на све Мирине представе.

За улогу Петруњеле Мира Ступица добила је Савезну награду Владе ФНРЈ 1949. и Орден рада трећег степена.

Са Југословенским драмским позориштем Мира је показала своју уметност ван Београда, гостујући у земљи и на фестивалу Дубровачке летње игре, где је дуго пленила гледалиште улогом Петруњеле. Ван граница земље гостовала је са представом *Дундо Мароје* на првом светском позоришном фестивалу – Театру нација у Паризу 1954, а потом, 1956, у Русији, у Москви, Лењинграду, Горком и Кијеву, и у Европи, у Бечу, Будимпешти и Варшави 1959, а у Венецији 1969.

И поред невероватног радног полета и крупних уметничких резултата у Југословенском драмском позоришту, уметничком пару Ступица није било лако да ради и ствара због неразумевања и отпора од стране управе, управника Елија Финција (1947–1949), затим и директора драме Милана Дединца (1948–1953), а потом и критике на челу са Елијем Финцијем, водећим

позоришним критичарем. Већ после првих представа *Краља Бетајнове*, *Ујка Вање* и *Рибарских свађа*, које су донеле крупне уметничке резултате, организована је специјална дискусија у Београду, у којој су дискутанти крајње догматски устали у критику и процену Ступичиног уметничког рада, што се поновило и после представе *Љубав Јароваја* 1949. Требало је издржати фронталне нападе јер су се противници удруживали, а Бојан је уз себе имао само Миру. Последице су биле погубне, Ступица се умарао у борбама с противницима, исцрпљивао и бежао у алкохол, али није престајао да ради и ствара. Многе од противника је однео вихор времена, а појединци су остали да и даље доцирају Ступици о позоришту иако су о позоришту мање знали од њега. Много касније, ово јавно суђење Ступици оцењено је као заблуда времена.

Кулминација доцирања Бојану настала је поново и 1955, после премијере Лоркине драме *Крваве свадбе* у којој је Мира играла главну улогу Веренице, када се жестина критичких напада сручила на ову представу. Због тога су Бојан и Мира донели одлуку да оду из позоришта, па чак и из Београда. Ангажман су прекинули и напустили позориште 31. марта 1955. Прихватили су ангажман у другој средини, далеко од своје матичне позоришне куће и прешли у Хрватско народно казалиште у Загребу.

Одлазак Мире Ступице, миљенице београдске публике, која је за собом имала велике креације и публику која је због ње хрлила у позориште, није могао проћи без негодовања, па чак и догађаја који никада пре а ни касније није забележен. Мири је отворено писмо упутио Станислав Винавер у листу Република, 4. јануара 1955, позивајући је да остане у Београду. Одласком великих уметника, Бојана и Мире, ово позориште је много изгубило, а такође и читав културни живот Београда.

***

Прелазак већ славних уметника Мире и Бојана Ступице у Загреб и прихватање ангажмана у најстаријем Хрватском народном казалишту био је сензација за Београд, из кога су одлазили, за Загреб, у који су долазили, и у позоришној и културној јавности читаве Југославије. Ангажман је почео за Бојана 16. фебруара, а за Миру 1. априла 1955. и трајао је до 31. августа 1957. године. Мира је и по истеку ангажмана долазила у Загреб да игра своје прослављене улоге као гошћа.

У тренутку доласка Мире и Бојана Ступице, овај најстарији хрватски театар се налазио у кризи: изгубио је из чланства редитеља др Бранка Гавелу и неколико врсних глумаца који су са њим прешли у Загребачко драмско казалиште. Бојан је отпочео битку за обнову театра као и у свим својим претходним ангажманима и снажно покренуо читаву машинерију позоришта, уметничку и техничку. Обоје су се налазили у пуном јеку свога стваралаштва а изванредна добродошлица целокупног театра и читаве загребачке културне јавности дала им је нова крила. Загрепчани су још 1949. видели њихове представе *Дундо Мароје*, *Љубав Јароваја* и *Таленти и обожаваоци* на гостовању Југословенског драмског позоришта. За само три сезоне Мира је одиграла шест улога од којих су четири биле креације, први пут представљене у Загребу, и све у Бојановим режијама.

Прва Мирина улога била је Ивана у Шоовој *Светој Ивани*, 29. октобра 1955, и то је била њена прва улога и загребачка креација. Премијера је поздрављена овацијама публике и јединственим похвалним критикама. Мириној креацији Иване је књижевник Маријан Матковић посветио посебну критику у „Вјеснику": „Већ у првом наступу, готово у њеној првој изговореној речи, дупком пуно гледалиште инстинктивно је осјетило да се на даскама збива нешто изванредно, те да присуствује непатвореној и зато фансцинантној умјетничкој објави. Мира Ступица нам је својом креацијом шоовске сељакиње дјевојке Иване дала много, много више од очекивања. Побиједивши ефемерни дојам, оставила је доживљај који се не заборавља." За улогу Иване добила је значајну Награду града Загреба за 1955. годину. Тако је први наступ Мире Ступице у Загребу био и њен први тријумф и наговештај будућих успеха.

Следећа Мирина улога била је такође насловна у Маринковићевој *Глорији* и такође прво извођење овог дела у Југославији, 29. децембра 1955. и опет је поновила успех претходне премијере. Критичари су записали да је то „нови датум у историји Хрватског народног казалишта", приписујући то Мири и Бојану у заслугу. Мира је

поново добила Награду града Загреба за најбољу улогу у 1956. години. Представа је на Стеријином позорју остала без награде јер је била позвана ван конкуренције. Гостовала је у позориштима широм Хрватске и у Словенији, и задобила општа признања и незапамћен публицитет у штампи.

Само три месеца касније уследила је улога Коломбе у Анујевом истоименом комаду, када су заслугом Бојана играле и две велике глумице Мила Димитијевић и Бела Крлежа, што је у јавности побудило велико интересовање. Публика је прихватила представу са одушевљењем, а критика је Мирину улогу оценила највишим оценама. На Стеријином позорју у Новом Саду учествовала је ван конкуренције.

После тешких и напорних драмских улога, Мира је остварила улогу Луцијете у Држићевим *Рибарским свађама* која је постигла општи велики успех, одабрана и неколико пута приказана на фестивалу Дубровачке летње игре и на 16. Венецијанском театарском бијеналу 1957. године. Потом су уследиле улоге Грушe у Брехтовом *Кавкаском кругу кредом* и Комесара у *Оптимистичкој трагедији* Вишњевског, које су такође биле Мирине креације и задобиле општи велики успех. ХНК је са *Кавкаским кругом кредом* гостовало у Народном позоришту у Београду 28. и 29. маја 1958. године. Критика се о представи изразила најпохвалније, а Мира је за улогу Груше добила изузетно похвалне критике, а Јован Путник је њеној креацији посветио чак читаво поглавље врхунске анализе у „Вечерњим новостима". Представа је била Мирина последња загребачка премијера.

Све улоге у ХНК-у Мира Ступица је креирала у једном невиђеном темпу, готово да није било места за предах од једне до друге. То сведочи и о сјајној физичкој и психичкој кондицији коју је поседовала и вољи да у новој позоришној средини и пред другом публиком искаже своје способности и потврди свој таленат. Иако временски ограничен на само три сезоне, ангажман у ХНК-у био је значајан по натпросечним резултатима, те је он у њеном целокупном позоришном деловању имао истакнуто место, како је и лично оценила – то био њен „позоришни обелиск".

Међутим, и поред огромног успеха, задовољства,



Дундо Мароје

погодних услова за живот и рад и значајних признања у Загребу, Београд је непрестано привлачио Миру и Бојана и зато су загребачки ангажман окончали 31. августа 1957.

***

Када су се из Загреба после три сезоне вратили у Београд, у своје Југословенско драмско позориште, повратак није био коначан. Потрајао је од 1. септембра 1957. до 31. августа 1959. а за Бојана још краће. После успеха у Загребу, очекивали су другачији дочек у Београду, али није било тако. Ипак, у току овог кратког ангажмана, Мира је играла четири главне улоге: Грушењку у *Браћи Карамазовима* у режији Томислава Танхофера и Паолу у комаду *За Лукрецију* у режији Мате Милошевића, а Поли Пичам у *Опери за три гроша* и Живку у Нушићевој *Госпођи министарки* у режији Бојан Ступице.

Међутим, критика се свом жестином окомила на представу *Госпођа министарка*. Бојан је очигледно

ишао испред свог времена, када експерименти са домаћом класиком нису били могући, као што ће бити касније. Уместо снажне подршке управе, иницира је долазак Милана Дединца, потврђеног Бојановог противника са којим није могао да нађе заједнички језик. Када је 13. фебруара 1959. Дединац постављен за управника Југословенског драмског позоришта, Бојан и Мира су по други пут напустили ово позориште. Бојан је изашао на споредан улаз Позоришта, не сачекавши да Дединац уђе на главна врата. Чак није завршио започету представу Брехтове *Опере за три гроша*, што никада раније није учинио. Мира је у тој представи играла Поли Пичам и морала је да остане до премијере коју је одржао Бојанов асистент, редитељ Љубомир Драшкић.

Одлазећи из Југословенског драмског позоришта, Мира и Бојан су остали у Београду и прихватили су ангажман у Народном позоришту. Бојан се после пет година, 1968, вратио у Југословенско драмско позориште и стао на чело као управник, а Мира је прихватила главну улогу Илуминаде у Кинтеровој *Награди*, у Бојановој предсмртној режији, као гошћа (1970).

***

Са Миланом Богдановићем, управником позоришта, потписали су 1. септембра 1959. ангажман који је потрајао за Миру пуних шеснаест година, а за Бојана само шест, до 1965, када је затражио пензију. Ангажман у Народном позоришту, у коме је Мира била чланица драме (1941–1943, 1947), а Бојан био ангажован пре Другог светског рата (1938–1940) и гостовао после рата, отворио је нову наду и перспективу за њихов успешан рад. Обоје су по трећи пут у животу стварали у овом позоришту. Мира је већ 1964. прешла у хонорарни ангажман и наставила да игра до пензионисања 1975, а затим и касније. Остварила је 21 улогу, а њено стварање било је обимно, садржајно, успешно и значајно до краја.

Стваралаштво Мире Ступице у Народном позоришту имало је три периода: први – када је радила заједно са Бојаном, до 1965; други – после Бојановог одласка из позоришта али за његова живота, и трећи – после Бојанове смрти. Међу остварeним улогама, све су главне, 14 у страном и осам у домаћем репертоару. У првом периоду у Бојановој режији је седам улога: Настасја Филиповна у *Идиоту*, Виола у *Богојављенској ноћи*, Катарина у *Мадам Сан Жен*, Груша Вахандзе у *Кавкаском кругу кредом*, Милионарка у *Милионарки*, Маша Доломанова у *Лопову* и Дама X. у *Амстронговом последњем лаку ноћ* коју је Бојан поставио као гост 1967. Представа *Богојављенска ноћ* приказана је на Дубровачким летњим играма са великим успехом четири пута августа 1961.

Већ током првог, а затим другог и трећег периода стварања, Мира је почела да игра главне улоге и у поставкама других редитеља и остварила још тринаест главних улога: са Рашом Плаовићем у *Цару Давиду*, са Арсом Јовановићем у *Томасу Мору*, са Миленком Маричићем у представама *Ана Карењина*, *Господа Глембајеви* и *Црнина пристаје Електри*; са Бором Григоровићем у *После љубави*, *Јаквинти* и *Вожду*; са Предрагом Динуловићем у комадима *Мати* и *Руке Жане Марије*; са Паолом Мађелијем у *Огњишту*, са Градимиром Мирковићем у *Станоју Главашу* и са енглеским редитељем Клифордом Вилијамсом у *Зимској бајци*. Представама *Томас Мор* и *Ана Карењина* Мира Ступица се представила у иностранству на гостовањима у Софији 1963. и 1967.

Готово сва глумачка остварења Мире Ступице имала су успеха, а поједина су непрестано пуниле дворану Народног позоришта, дуго се приказивале и доживеле велики број извођења, као *Мадам Сан Жен*, која је играна преко 150 пута. Посебну пажњу привлачила је улога Барунице Кастели у *Глембајевима*, а критичарска пера су се ломила око Мирине интерпретације и Маричићеве концепције представе.

***

Сарадњу са Позориштем Атеље 212 Мира и Бојан Ступица су прихватили већ 1959. у време ангажмана у Народном позоришту. Бојан је преузео паралелни ангажман са Народним позориштем, а Мира је отпочела хонорарну сарадњу. Бојан је ступио на чело овог позоришта и ту остао до 1962. године, када се повукао. Располажући огромним позоришним искуством, кренуо је у препород овог позоришта као некад у младо-

сти, и ангажовао се на уметничком плану, као креатор позоришта у згради „Борбе" и као пројектант нове позоришне зграде, која је отворена 1966. године. Поставио је на сцену пет представа и сценографија. Мира Ступица била је Бојанов највећи и најпоузданији ослонац, јер је кроз Бојанову борбу за театар прошла већ неколико пута у њиховој каријери. После Бојановог повлачења, нови управник постала је Мира Траиловић.

У Атељеу 212 Мира је одиграла осам улога и три рецитала. Ангажман је имао два периода: за време Бојановог уметничког руковођења, од 1959. до 1962, и после његове смрти, од 1972. до 1992. У првом периоду остварила је три улоге и два рецитала. Почела је са улогом Данице у Ђоковићевој драми *Љубав*, у режији Зорана Ристановића, 23. децембра 1959, доживела изванредан пријем код публике и критике, и добила Седмојулску награду Владе ФНРЈ 1960. Друга улога била је Марта у Камијевом *Неспоразуму* у режији Мире Траиловић, а трећа Лечи Елбернон у Клоделовој *Размени* у режији Предрага Бајчетића. Све су биле креације на београдској сцени и наишле су на позитиван одјек у критикама и тријумфалан успех код публике. У Бојановој режији Мира је учествовала само у рециталу *Црвени цветови* Милана Ђоковића. У балетској визији Лоркине поезије *Од камена и од сна* у режији Мире Сањине била је Рецитатор. Затим је направила десетогодишњу паузу и нову сарадњу (1972–1992) отпочела са пет улога и три рецитала. Са редитељем Љубомиром Драшкићем, управником Атељеа 212, сарађивала је четири пута. Била је Марија у Кохоутовом комаду *Марија се бори с анђелима*, са којом је учествовала на Југословенском театарском фестивалу у Сарајеву 1984. и добила награду Златни ловоров венац. Затим је играла улоге Елизабет Пичам у Хавеловој *Просјачкој опери*, Лучију у *Свећару* Ђордана Бруна и била Рецитатор у комаду *Гала корисници Атеље 212 кроз векове*. Улогу Алисе у Диренматовом комаду *Плеј Стриндберг* остварила је у режији Радослава Дорића, а улогу Илсе у Пиранделовим *Дивовима са планине* у режији Паола Мађелија.

Све улоге које је Мира Ступица остварила у Атељеу 212 оцењене су позитивно у критикама, постигле су велики успех код публике и дуг век на сцени. На гостовањима Атељеа 212 представила се двема улогама: као Даница у представи *Љубав* у Софији 1963, и улогом Илсе у Паризу 1984.


На дну

***

Током глумачке каријере Мира Ступица је остварила сарадњу са три београдска позоришта – са Београдским драмским позориштем, Звездара театром и Позориштем „Двориште", у којима је креирала шест улога, обогатила свој глумачки опус, успоставила сарадњу са редитељима млађе генерације и за поједина остварења добила значајне глумачке награде.

У Београдском драмском позоришту остварила је улогу Игнације у Пиранделовом комаду *Вечерас импровизујемо* у режији Паола Мађелија, 13. маја 1983. и задобила успех код публике и критике. На театарском фестивалу Малих и експерименталних сцена у Сарајеву за улогу Игнације добила је награду Златан ловоров венац 1983. године.

У Звездара театру Мира је остварила четири улоге.

Прва је била Алтана у *Тетовираним душама* Горана Стефановског у режији Слободана Унковског, 10. фебруара 1986, са којом је постигла успех и код публике и код критичара. Представа је приказана на фестивалу Сусрети „Љубиша Јовановић" у Шапцу, где је Мира добила награду Златан медаљон „Љубиша Јовановић" (1986). Затим је 1989. остварила улогу Персе у *Звезди на челу народа* Милице Новковић, у режији Владимира Лазића (19.11.1989). Три године касније одиграла је улогу Живке Недић у комаду Синише Ковачевића *Генерал Милан Недић*, у режији Јовице Павића (12.04. 1992). Улогу је одиграла са успехом, али ју је убрзо препустила глумици Бранки Петрић. Последња Мирина улога била је улога Бабе Јоване у *Нашим синовима* Војислава Јовановића Марамбоа, у режији Јагоша Марковића (децембар 1995), са којом се циклус глумачких остварења Мире Ступице на сценама београдских позоришта приближио крају.

Посебан ангажман Мира Ступица је прихватила у Београду у театру Позориште „Двориште", у којем је наступила у свечаној представи *Бој на Косову* Петра Зеца и у његовој режији, приређеној у Сава центру, поводом прославе 600 година од Косовске битке, 13. јуна 1989. Тада је изговорила потресни монолог Мајке Југовића, који је дубоко узбудио 4.000 гледалаца у дворани. Тако је, особеним и потресним монологом Мајке Југовића, Мира Ступица привела крају свој глумачки опус од преко двеста улога, остварених у позоришту, на филму, радију и телевизији.

Величанствен и чаробни круг глумачког стваралаштва Мире Ступице, хероине српског глумишта, лагано се затварао, готово симболично.

Сасвим неочекивано, изненадни догађај је одредио другачији завршетак каријере Мире Ступице.

***

Неочекивани позив Зетског дома у Цетињу да тумачи насловну улогу у представи *Принцеза Ксенија од Црне Горе* Мира Ступица је прихватила. Тема комада ауторке Радмиле Војводић привукла је њену пажњу и она је предлог прихватила иако је стигао из средине у којој није постојало професионално позориште. Постала је Принцеза Ксенија од Црне Горе у истоименој представи, која је премијерно изведена на Цетињу 10. фебруара 1994. са великим успехом. Представа је играна и у Црногорском народном позоришту у Подгорици, а затим је приказивана преко сто пута широм земље и на фестивалима „Град театар" у Будви, и „Стеријином позорју" у Новом Саду, на којем је Мира Ступица за ову улогу добила Стеријину награду (1994), а затим и Награду Црногорског Народног позоришта у Подгорици за 1999. годину. Београдска публика је ову представу гледала на гостовању у Народном позоришту у време прославе јубилеја Мире Ступице – 60 година уметничког рада, 24. новембра 2001. године. Улогом Принцезе Ксеније од Црне Горе Мира Ступица се после више деценија рада и стваралаштва опростила од позоришне сцене.

***

Знатан део своје глумачке уметности Мира Ступица је подарила медијима филма, телевизије и радија. Између 1951. и 1983. године, остварила је 22 улоге у преко десет филмских и продуцентских кућа широм Југославије. Први филм био је *Бакоња фра Брне* Федора Ханжековића (1951), а већ други филм *Јара господа* снимила је са Бојаном Ступицом 1953. године, у његовој адаптацији романа Јанка Керсника, у његовој режији и костимографији, и са њим као глумцем.

На филмским фестивалима у земљи Мира је добила значајне награде: за главну улогу у филму *Стојан Мутикаша* Федора Ханжековића добила је награду на Фестивалу у Пули 1954. године, а за улогу Стојанке у филму *Рој* Миће Поповића „Златну арену" Пуле 1966. и Награду „Царица Теодора". Златну филмску траку Међународног института за кинематографију Немачке добила је за улогу у филму *Мушки излет*, у режији немачког редитеља Волфганга Штауте 1964. године. За изузетан допринос уметности глумца у домаћем филму добила је Награду „Павле Вујисић" 2007. и Награду „Мића Поповић" Удружења филмских глумаца Србије.

***

У медију телевизије Мира Ступица је сарађивала готово од почетка рада ове институције у Београду. Између

1960. и 1989. године играла је у ТВ драмама, серијама и разним емисијама. Остварила је петнаест улога у драмском програму РТС-а, осам серија и велики број различитих емисија. Међу првима била је Чеховљева драма *Сиромашни мали људи* у режији Мире Траиловић 1961. године.

Улоге у драмском програму биле су претежно у страном репертоару и само четири у домаћој драмској продукцији, међу којима су: *Календар Јована Орловића* Свете Лукића у режији Јована Коњовића, *Преко мртвих* Душана Николајевића у режији Предрага Бајчетића, *Тежак пут* Франца Бевка у режији Матијажа Клопчича и *Господарев зет* Илије М. Петровића у режији Драгослава Лазића. Међу страним драмама било је десет драма од којих су најзначајније Диренматова *Посета старе даме* у којој је остварила насловну улогу, затим Камијев *Неспоразум* и Чеховљеви *Сироти мали људи*, све три у режији Мире Траиловић, а *Слава и сан* Лиана Мек Јустина у режији Вука Бабића.

Веома запажене биле су улоге Мире Ступице у десетини телевизијских серија: *Парничари*, *Волите се људи*, *Операција 30 слова* и друге. Највећу популарност и славу стекла је улогом Кике Бибић у серији *ТВ буквар* у режији Вука Бабића; постала је једна од најпопуларнијих ликова на телевизији и добила награду – Диплому Фестивала телевизије на Бледу 1969. године. Снимила је и већи број разних емисија, међу којима су посебну важност имале емисије *Мирина ТВ Ступица* (1970) и *Мира Ступица, то сам ја* (1979).

***

У медију радија, на Првом и Другом програму Радио Београда, Мира Ступица је снимала радио драме, серије и низ различитих емисија. Од 1953. до 1990. снимила је близу 50 радио драма и низ позоришних представа од којих је Лоркина *Крваве свадбе* у режији Бојана Ступице (1953), изведена пре него што је ово дело приказано у Југословенском драмском позоришту, те је постала београдска праизведба. Затим су се низале и представе *На дну* Горког, *Таленти и обожаваоци* Островског, Анујева *Медеја* и друге. Играти на радију изискивало је посебан глумачки ангажман, јер се улога реализовла само кроз гласовну интерпратацију глумца. Мирин изванредан говор и дикција успевали су да створе ликове којима су слушаоци веровали и памтили их.

***

У току дуге глумачке каријере и оствареног бројног и садржајног глумачког опуса, Мира Ступица је награђивана бројним наградама и признањима. Добила је Орден рада 1949. и Орден заслуга за народ 1973. године. Примила је 39 награда и признања за појединачна глумачка остварења: фестивалске, савезне, републичке, градске и награде позоришних институција. Од посебног значаја су награде за животно дело међу којима су: Савезна награда владе ФНРЈ (1949), Седмојулска награда Републике Србије (1949), Вукова награда за значајне резултате у стваралачком раду у просвети и култури Србије (1969), Награда „Добричин прстен" за животно дело (1981), Специјална награда Стеријиног позорја за животно дело (1983. и 1994), Златан ловоров венац Југословенског театарског фестивала у Сарајеву (1987), и Повеља Србије „Најбоља глумица 20. века" (2000). Награде за појединачна глумачка остварења у свим медијима, које је добијала током глумачке каријере, наведене су у оквиру позоришта у којима је била ангажована. Октобарску награду града Београда никад није добила, иако је Београду подарила највећи део свог стваралаштва.

Готово задивљујуће је да се Мира Ступица на крају глумачке каријере огласила као и писац аутобиографије *Шака соли*, објављене у Београду, у издању куће „Наш дом" 2000. године, која је доживела пет издања.

***

Када се данас, после више од седам деценија од настанка глумачке каријере Мире Ступице, сагледа њен стваралачки опус у позоришту, на филму, радију и телевизији, стиче се уверење о готово невероватном, обимном, богатом, разноврсном и импресивном његовом карактеру. Глумачко дело Мире Ступице је особено и вредно, и уврстило је ову хероину у ред изабраних великана српског глумишта.



Мадам Сан Жен

Мира Ступица се исказала искључиво као глумица и на том пољу суверено је стајала деценијама. Обимност њеног глумачког дела сагледава се по броју од преко две стотине остварених улога. Богатство њеног глумачког дела потврђује разноврсност репертоара, домаћег и страног, који је тумачила у свим жанровима у распону од трагедије и драме до комедије, у којем се са подједнаким успехом огледала и потврђивала као уметница. Глумачка каријера Мире Ступице обухватила је замашно позоришно пространство у Србији и у свету, од Београда, Шапца, Ниша, Загреба, до Москве, Петрограда, Париза, Беча, Будимпеште, Софије и других светских метропола у којима је представљена њена глумачка уметност. Највише и најдуже је стварала у Београду, на сценама његових шест позоришта међу којима посебно место припада Народном и Југословенском драмском позоришту, у којима је деценијама остваривала своје глумачко дело.

Посебно је био тежак и одговоран њен ангажман за време немачке окупације Београда и Југославије (1941–1944), јер је то управо био почетак њене глумачке каријере. Била је свесна императива о континуитету глумачког рада и храбро је наставила професију, иако је знала да ће после ослобођења довести у питање своју даљу престоничку каријеру и своју глумачку будућност уопште.

Уметничко деловање у редовним и хонорарним ангажманима у угледним позоришним институцијама обезбедило јој је континуитет играња, фреквенцију, дужину трајања представа и утицало да оствари дуг век на сцени.

Глумачка активност након званичног повлачења са сцене омогућила јој је да у другим позориштима и са млађом генерацијом глумаца и редитеља обогати своја искуства и оствари нову галерију ликова међу којима је такође било значајних остварења која су јој донела признања и награде.

Током каријере сарађивала је са бројним уметницима, писцима, глумцима, редитељима, сценографима и костимографима. Међу њима је било великих умет-

ника који су утицали на њено стварање. Сарадња са редитељима, најважнија компонента глумачког рада, била је пресудна за њен глумачки успех, посебно сарадња са Бојаном Ступицом са којим је непрекидно стварала преко две деценије и у чијим је представама креирала улоге и остварила највећи део свог глумачког опуса. Сарађивала је и са другим угледним редитељима, а потом и са млађом генерацијом од Миленка Маричића и Арсе Јовановића до Љубомира Драшкића, Паола Мађелија и Јагоша Марковића. Значајна је сарадња са познатим енглеским редитељем Клифордом Вилијамсом, који је у Народном позоришту режирао као гост. Награде за глумачка остварења стизале су у руке Мире Ступице, али ипак нису биле у довољној сразмери са величином и значајем њеног дела

Заслуге јој припадају и због њеног ангажмана у представљању глумачке уметности ван граница сталног професионалног деловања, у срединама у којима позоришна уметност није била доступна, а посебно у иностранству, где је представљала нашу глумачку уметност.

Глумачку уметност Мире Ступице пратио је велики публицитет. Стручна критика је приказала и оценила њено целокупно глумачко стварање, често остављајући најлепше записе исписане критичарским перима, као што је то чинио Бора Глишић. Највећим делом критике су позитивне, у суперлативима, али било је и неслагања са концепцијом њених тумачења ликова. Поједини критичари залазили су у сфере таквог негаторства да су били узрочници њеног и Бојановог одласка из Београда. Време је, после деценијских дистанци, такве неспоразуме решило у корист ових уметника. Сасвим другачији био је одзив критике ван Београда и земље и у иностраној штампи приликом њених бројних гостовања. Прикази су излазили у угледним светским гласилима, у којима су у суперлативима истицане њене уметничке особине и потенцијали.

Публика је са огромном наклоношћу од почетка прихватила глумицу Миру Ступицу и њене креације поздрављала са акламацијама у Београду, Југославији и на гостовањима у свету. Непогрешиво је осетила уметничку вредност њене игре, па и онда када је била у сукобу са официјелним приказима критичара. Публика је својим бројним и континуираним одзивима на представе, управо због њене глумачке личности, утицала на дужину опстанка на сцени, фреквенцију и број реприза. Више представа се држало на репертоару годинама, а поједине су доживеле преко сто, двеста, триста, па и преко четири стотине извођења, као на пример *Дундо Мароје*. Постала је и остала љубимица београдске публике и публике где год је играла. Посебну популарност задобила је играјући на филму, а нарочито у телевизијским драмама и серијама, доступним великом броју гледаоца.

Мира Ступица је и као личност била и остала особена и непоновљива у свету наше театарске уметности и уметности уопште. Тако су о њој сведочили њени савременици, писци, редитељи и колеге са којима је играла у позориштима, филмским, телевизијским и радиофонским студијима, широм некадашњег југословенског простора. Њихови искази, зналачки, искрени и пуни емоционалности, описивали су њену целокупну личност уметнице и људског бића од особина духовне природе до оних естетске природе, лепоте и шарма.

Глумачка каријера Мире Ступице, дуга шест деценија, окончана је. Њен стваралачки опус – обиман, свестран, особен и импресиван – донео јој је, ближећи се завршетку, највеће признање и непролазну славу проглашењем за највећу глумицу 20. века у нашој средини. Њено дело уздигло се у највиши врх наше позоришне уметности и у трајне вредности српске културе.

Радомир Путник

ПОЗОРИШНИ МИСЛИЛАЦ

Деведесет година живота Миленка Мисаиловића

Уз разноврсне позоришне послове које је дуги низ година обављао у свом театру, Народном позоришту (где је био драматург, редитељ, уредник, предавач), уз новинарство којим се повремено бавио, а такође посвећујући део својих широких истраживања народном хумору и стваралаштву уопште, Миленко Мисаиловић је дао немерљив допринос теорији драме и позоришта. Његови теоријски радови обимом обухватају неколико хиљада страница, а њихова дисперзивност проширена је на збир тема на којима у основи почива театрологија.

Мисаиловићева истраживања, барем у грубој подели, могу се одредити као следећа основна подручја: комедиографија (с посебним осврtом на Нушићево дело, а такође са студијом о народном хумору), драматургија (где се под овим појмом разматрају посебне дисциплине: списатељска, сценографска, костимографска и критичарска драматургија), питања из области естетике филма, историја драме. Али, треба рећи да изнад свих ових основних токова Мисаиловићевих студија увек стоји његов радознали дух, који настоји да са становишта мислиоца испита појаве, закономерности и узајамне везе између свих чинилаца театарске уметности и публике, и да на основу установљених релација дефинише принципе по којима би требало да се развија савремено позориште. Јер, Мисаиловић је своју вишедеценијску позоришну посвећеност изградио на начелу да је савремено позориште, у ствари, позориште које уметнички ваљано увек изнова поставља основна питања о човековом животу и суштаству, при чему је сасвим извесно да и класичан и модеран драмски текст могу да буду блиски гледаочевом искуству и сензибилитету.

Питањима комедије Мисаиловић је пришао истражујући комплекс Нушићеве комедиографије. Аутор је уочио да у Нушићевом комедиографском рукопису постоје одређени стандарди који отварају просторе теорије драме, драмске технике, социологије и семиологије позоришта. Из таквог Мисаиловићевог приступа неминовно је произишла и ревизија постојећих књижевнокритичких оцена Нушићевог дела. Ова ревизија се супротставља у нас одомаћеном поједностављеном омаловажавању Нушићевих комедија; почев од Скерлића (који, истини за вољу, није дочекао појаву најзначајнијих Нушићевих текстова), па све до Елија Финција, па и после њега, већина критичара позитивистичко-социологистичке оријентације, али и

заговорници постмодернизма, одрицали су Нушићевим комедијама вредност, сврставајући их у „шале" или комедије нижег реда. Мисаиловић примењује феноменолошки приступ Нишићевим комедијама, одређујући суштину свога истраживања анализом конститутивних чинилаца драме/текста, при чему издваја три основна: простор, време и односе међу ликовима. Аутор је у десет поглавља студије темељно испитао ове основне чиниоце примењујући, већ према потреби истраживања, елементе компаративне структуралистичке анализе.

Од посебног је значаја термин *комичке кривице* који Мисаиловић нуди као ново значењско поље. Аутор дефинише овај појам на следећи начин:„У теорији комедије, појам *комичке кривице* до сада није употребљаван нити је расправљан проблем *комичке кривице*. У току наших истраживања, овај комедиографски термин наметнуо се да означи субјективни удео неког лика (у облику комичког огрешења или комичке кривице) да би остварио извесну жељу, сан или замисао, тј. да би обезбедио своју узлазну еволуцију, не предвиђајући како ће комичким огрешењем или *комичком кривицом* изазвати и своју комичку казну као комедиографски *последњу фазу главног комичког лика* или *његов комички пад*, у којем увек има извесног етичког уздигнућа као противтеже да би пад био што значајнији и што перспективнији. Зато је крај комедије – отварање перспективе."

У студији *Значења српске комедиографије* Миленко Мисаиловић бави се анализом комедиографије српских писаца до Бранислава Нушића. У овом раду аутор се недвосмислено полемички осврће на до сада изречене оцене о драмском и књижевном делу Лазе Костића, Јакова Игњатовића, Стевана Сремца, Петра Кочића, али и Јоакима Вујића. Учени професори ће са позитивистичког становишта приговорити Миленку Мисаиловићу да је у разматрање комедиографских питања уврстио и двојицу писаца који нису били драмски аутори – Јакова Игњатовића и Стевана Сремца – и, нема сумње, са становишта формалне логике професори би били у праву када би се под комедиографским својствима подразумевала искључиво дела писана у драмској форми. Али, Миленко Мисаиловић не подлеже притисцима форме, већ анализу заснива на истраживању комедиографског потенцијала који не мора да се поклапа са драмским обликом. Није ли, уосталом, у свеколикој европској па и светској позоришној пракси већ доказано да су на сцени једнако успешни романи и приповетке преточени у драмски облик? Није ли, најзад, сценски верификован изузетан драмски потенцијал романа Ф. М. Достојевског? Отуда Мисаиловић и предузима трагање за елементима комичког у делима Игњатовића и Сремца.

Када пише о српским комедиографима, Мисаиловић се у исти мах бави и заблудама или исхитреним и неутемељеним оценама које су о писцима дали критичари савременици. Када нуди анализу комедије *Гордана* Лазе Костића, истичући њене врлине на нивоу језика, композиције или драмских ликова, аутор с једнаком енергијом одбацује становишта Богдана Поповића и његову методологију анализе „ред по ред", констатујући да је Поповић на анализу драме применио критеријуме којима је оцењивао поезију, а који нису примерени књижевном роду драме. Такође аргументовано, Миленко Мисаиловић оспорава једнодимензионалну процену Исидоре Секулић о делу Петра Кочића. Секулићева, наиме, истиче једино патриотску димензију Кочићевих дела и не покушавајући да нађе постојање других својстава Кочићевог комедиографског приступа. Аутор такође указује на заблуде Павла Поповића када је реч о Трифковићу; по Поповићу, Трифковић је писац *комедија интриге*, што је по овоме теоретичару нижи облик комедије.

Последње поглавље у овој студији *Функција комедије у људској егзистенцији* представља синтетички теоријски закључак о човековом односу према комичком, према смеху, односу трагедије и комедије, о комичкој кривици и целом корпусу питања која произилазе из људске потребе за комичким и трагичким разумевањем и тумачењем животних садржаја, завршавајући поглавље Гетеовом максимом: „Паметном човеку све је смешно, мудроме скоро ништа..."

Драматургију Миленко Мисаиловић види као архитектонски сложену грађевину која се састоји од мноштва елемената; задатак драматургије је да се њоме доспе до битка позоришне представе. Аутор успоставља цео драматуршки систем који у себи садржи неколико комплементарних, у пракси постојећих драматуршких приступа. То су: *редитељска драматургија или драматургија*


Миленко Мисаиловић

режије, *глумачка драматургија или драматургија глумачког стварања*, *драматургија сценографије и костимографије*, *драматургија представе као целине*, *драматургија перцепције или доживљавања и вредновања представе од стране публике* и, најзад, *садејство или узајамност свих ових драматургија условљава и усмерава критеријуме стручне позоришне критике – дакле, реч је о драматургији позоришне критике*.

У домаћој театролошкој мисли, до компаративних анализа Миленка Мисаиловића, термином драматургија означаван је искључиво збир тема или питања која се односе на драмски текст. Овај аутор је заслужан за откривање нових значењских подручја колико самога термина, толико и његовог усложњавања и одређивања његове могуће примене у позоришној пракси.

Обимном студијом *Драматургија сценског простора* Миленко Мисаиловић на нивоу теорије успоставља нову театролошку дисциплину испитивањем вишезначних функција које поседује сценски простор. Аутор дефинише елементе за одгонетање неколиких базичних просторних релација у театру. Пре свега, констатује да драмски писац излаже чиниоце који одређују његов однос према сценском простору у драмском тексту; смештајући драмску радњу у конкретан простор, драмски писац у шкртим или развијеним дидаскалијама открива не само локацију збивања већ саопштава и свој филозофски став према животу и свету (пример драме *Чекајући Годоа* С. Бекета). Наредни корак у откривању простора чини редитељ, који успоставља релацију не само према драмском тексту већ и према сопственој визији простора у коме ће се формирати представа. Удео сценографа је одлучујући у материјализацији простора, при чему ваља имати на уму да сценографска креација може бити истовремено и симболичка и реалистичка. Најзад, Мисаиловић разматра и генерални однос глумаца према гледаоцима и обрнуто, као и глумачки третман сценског, извођачког простора.

Посебно истичући редитеље иноваторе XX века – Станиславског, Апију, Мејерхољда, Копоа, Пискатора и Артоа – Мисаиловић подробно објашњава заснованост њихових позоришних реформи, визија, потеза, превrата и иновација, увек истичући театролошко-естетички, а занемарујући историцистички приступ њиховом деловању. У средишту драматургије сценског простора, закључује Миленко Мисаиловић, налази се човек као сценски феномен; како је људско биће мера свих ствари и односа, аутор сматра да се уз људско тело у простору морају сагледавати светлост, боја, звук и реч, односно да је театарски чин саздан на принципу *опросторавања времена и овремењавању простора*.

Студију *Драматургија костимографије* Миленко Мисаиловић је засновао као компаративну анализу одевања, при чему читаоце уводи у проблеме историје одевања уопште. Отуда аутор питањима која проистичу из анализе феноменологије одевања приступа с неколиких становишта – цивилизацијског, антрополошког, стилског, функционалног – разлажући сам појам одевања на двојство означавајућег и означеног. Тим поступком писац је постепено увео истраживање у подручје семиологије одевања, што је битна претпоставка позоришног костима.

Мисаиловићева студија компонована је од чети-

ри дела. Први се бави историографским прегледом људског одевања од античких времена до наших дана. Аутор се ослања на бројне изворе, историјску грађу, као и на истраживања других наука (археологије, сликарства, историје религије). У другом делу књиге писац предузима антрополошко изучавање питања човековог одевања, са изразитим социолошким закључцима који се успут позивају и на психолошке карактеристике човека. У трећем и четвртом делу књиге истраживач се усредсређује на питање театарског одевања; ова поглавља баве се драматуршким откривањем позоришног костима. Писац се у разради појединих теза надовезује на историју позоришта као и на савремену позоришну продукцију, на истраживања историчара и теоретичара као и на остварења костимографа уметника, доказујући доминантну идеју студије да сваки позоришни костим треба да поседује и своју вишезначну, дакле драматуршку слојевитост уз ону основну функцију коју већ има – да одреди пол, старост, професију или социјални статус лика драме.

Као изванредно обавештен аутор, Миленко Мисаиловић спремно улази у анализе којима објашњава *начин ношења костима*, разлике између разних врста одеће, однос између одевеног и нагог тела у театру, принципе коришћења униформи и других специфичних врста одеће, а такође говори и о бројним упоредним проблемима који извиру из ове материје.

Основни и стваралачки најсложенији, а у сваком случају историјски детерминисан процес којим се Мисаиловић бавио у театру, јесте испитивање текстуално-креативне драматургије. После сагледавања свих елемената и садржаја представе као синтезе рада бројних уметника и сарадника, Миленко Мисаиловић је доспео до проблема који почивају у иницијалном језгру позоришта, до драмског текста. Тај процес стваралачког откривања мисаоног средишта представе и разоткривања непознатих значењских равни је, по нашем аутору, процес манифестовања театарске суштине.

Како се може закључити, ауторово истраживање *креативне драматургије* настало је са циљем да се традиционално, уско и нормативно поимање драматургије (ограничене драмским текстом) превазиђе *системом креативних драматургија*, чије је основно својство непрекидно уметничко развијање или ослобађање од самих себе у име *једине и непоновљиве законитости – креативности*.

Промишљање позоришне уметности навело је Миленка Мисаиловића да део активности усмери ка разматрању односа деце према театру. Релација детета према позоришту, сматра аутор у студији *Дете и позоришна уметност*, вишеструка је и креће се од истраживачког пута иницираног радозналошћу, преко могуће идентификације, до формирања чисте *игре којом дете успоставља однос према стварности*. Писац систематично разлаже све елементе од којих се састоји узајамна веза између игре и живота у најранијем узрасту човека, доказујући да се у својеврсном прожимању несвесног (игра) и свесног (васпитање и едукација), као и у међупросторима који постоје између њих, налази подручје у којем се обликују емоције и психа детета.

Огроман допринос тумачењу Софоклове трагедије *Цар Едип* Миленко Мисаиловић дао је у расправи *Трагедија власти и владања – значења Софоклове трагедије Цар Едип*. Тумачећи ово знаменито Софоклово дело, Миленко Мисаиловић је налазио упоришта да оспори или пак доведе у питање поједине уведене ставове о лику Едипа, као и о самој трагедији. Аутор је уочио да постоји недоследност у Едиповом понашању, па закаснелу реакцију – предузимање истраге због појаве куге у Теби, тумачи Едиповом опчињеношћу влашћу и владањем због чега је, напокон, постао подозрив према речима Тиресије и Креонта и запоставио поштовање принципа исправног самокритичког понашања („познај самога себе“) и владања по демократском начелу. Отуда Едип није трагичан због „превелике мудрости“ како, рецимо, сматра и Милош Ђурић, већ због превеликог умножавања сопствених кривица које открива и доказује Миленко Мисаиловић.

Бавећи се овом Софокловом трагедијом, Мисаиловић је дубински захватио разматрање филозофско-антрополошких премиса на којима је била заснована хеленистичка етика. У томе контексту посебно се издваја лик Едипа, парадигматичан не само по јединствености свога усуда већ и по томе, како вели аутор, што Едип остаје прасимбол *успаваности владарским привидностима и буђења из привидности*.

Својевремено студент режије код професора Бојана Ступице, а потом његов асистент у позоришту, Миленко Мисаиловић је начинио књигу захвалницу *Великан театра Бојан Ступица*. У овом делу аутор свеобухватно представља великог мајстора театра у процесу предавања (као педагога) и рада (као редитеља), при чему није занемарио ни описивање Ступичиних људских особина и квалитета. Ова књига представља синтезу досадашњих театролошких истраживања стваралаштва великог редитеља, посебно посвећујући пажњу и креативном раду брачног и уметничког пара, Мире и Бојана Ступице.

Као позоришни теоретичар, мислилац који тумачи разноврсна питања која подједнако припадају драмској теорији колико и пракси, Миленко Мисаиловић се с правом у српској театрологији истиче као личност која континуирано и предано – може се са сигурношћу рећи аскетски посвећено – унапређује теоријску мисао о драми и позоришту током последњих пола века. Ерудита, поуздани зналац класичне естетике као и савремених кретања у науци о позоришту, Миленко Мисаиловић стрпљиво проширује границе наших сазнања о театарској уметности. Књига несвакидашње искрености *Миленко Мисаиловић у фото-објективу и питањима Мирка Тодоровића* коју је приредио публициста Мирко Тодоровић, својим исповедним тоном читаоца упућује ка закључку да је Миленко Мисаиловић танкоћутни песник који је штедро распипао своје стваралаштво у разним уметничким дисциплинама, увек посвећујући дело своме народу. Отуда су заслужена и многа стручна и уметничка признања која је Миленко Мисаиловић добио, а међу њима се истиче звање водеће личности у области позоришне естетике у свету, које му је доделио Амерички биографски институт (ABI) 1992. године.

Ана Тасић

ПОЗОРИШТЕ ДАЈЕ ВИШЕ ОД ЖИВОТА

53. МЕСС
Сарајево

Педесет треће издање Интернационалног театарског фестивала МЕСС одржано је од 28. септембра до 7. октобра 2013. године у Сарајеву, Мостару, Горажду и Високом. Програм је био изузетно квалитетан и раскошан, подељен у неколико потпрограма: „Балкански контекст", „Светски МЕСС", „Будући МЕСС", „МЕСС за децу", „Off MESS". Свакодневно се одвијало мноштво квалитетних садржаја, не само представа, већ и радионица, округлих столова, разговора о представама. Приказане су продукције из Босне и Херцеговине, Србије, Хрватске, Словеније, Шпаније, Француске, Велике Британије, Норвешке, Немачке, Италије, Швајцарске, САД, Колумбије, Боливије, редитеља Хариса Пашовића, Селме Спахић, Јелене Ковачић, Сенада Алиходића, Ивице Буљана, Тима Ечелса, Криштофа Марталера, Дијега де Бree, Грегори Абелса, Кристине Линдгрен, Јорге Хуго Марина, Вима Вандекејбуса, Данијела Ларијеа. Од српских (ко)продукција, сарајевска публика је видела *Галеба* Томија Јанежича, *Прст* Ане Томовић, *Гребање или како се убила моја бака* Селме Спахић и представу *Хинкеман: шта мора нека буде* Андреја Носова.

ВЕЛИКА ИМЕНА САВРЕМЕНОГ ТЕАТРА: ТИМ ЕЧЕЛС, КРИШТОФ МАРТАЛЕР

Публика 53. МЕСС-а могла је да види ***Сутрашње забаве*** (*Tomorrow's Parties*), најновију представу Тима Ечелса и његове групе Forced Entertainment из Велике Британије, аутора који имају велики значај у историји савремених извођачких уметно-



Tomorrow's Parties

сти. *Сутрашње забаве* су необично интимно и минималистичко сценско дело које је, у контексту укупног опуса шефилдских Forced Entertainment, блиско представама *Изрази јад* (1994) и *Квизола* (1996) које су, такође, биле извођачки статичне и кључно текстуално утемељене, али с том разликом што су маратонски трајале (четири и шест сати).

У *Сутрашњим забавама*, на МЕСС-у играним на посебно подигнутим седиштима на сцени Сарајевског ратног театра, два извођача, Клер Маршал и Ричард Лоудон, као да су половине једне целине, лице и наличје, јанг и јин, бело и црно, доводе на сцену бујицу речи које изражавају могућности друштва у будућности. Скоро потпуно статични, као да су заковани за потрошену, излизану, офуцану дрвену платформу на којој стоје, у контрасту са гламурозним разнобојним лампицама које уоквирују централни простор игре, они се међусобно допуњују различитим идејама. Дотичу се тема политике, уметности, здравља, религије, сексуалности, живота на другим планетама, међусобно контрирајући оптимистичке и песимистичке ставове, могуће и немогуће, стварно и имагинарно. Њихове интригантне мисли изливене су у фином хумору и прожете су продорном топлином, дубоким разумевањем глобалне нестабилности наших времена. Иако је сценски потпуно нединамична – што је, наравно, и намера њених аутора, да изазове динамику идеја у одсуству сваке физичке динамике – представа је заинтригирала гледаоце због особене, сведене хипнотичности игре извођача, искусних на пољу овако статичне игре, као и због ванредно домишљатих идеја у тексту.

Представа ***Кинг сајз*** (*King Size*) швајцарског редитеља Криштофа Марталера, продукција Theater Basel, донела је очаравајући, препознатљиви и прилично уникатан поетички рукопис на барокну сцену Народног позоришта Сарајево. Радња ове музичке представе, или концерта са драмско-поетско-филозофским мотивима, најчешће израженима у паузама између песама,



King Size

дешава се у неодређеној хотелској соби, око великог (кинг сајз) кревета. Извођачи певају сентименталне песме о љубавној чежњи, надама и разочарањима, на различитим језицима – енглеском, немачком, француском. Њихова песма и игра обележене су фином гротеском и коренитом иронијом, при чему призива и дух театра аспсурда. Као да су Бекетови кловнови, у рукама непредвидиве судбине, Марталерови глумци-певачи фасцинантно успевају да представе сложеност егзистенције у савременом друштву, бивајући њихов успорени, високо естетизовани, критички одраз. Током представе се у гледаоцу буде асоцијације на такмичење Песма Евровизије, али и критичке мисли о општем утицају популарне музике у данашњој глобализованој култури. Глумци Тора Аугестад, Бендикс Детлефсен и Мајкл вон дер Хајде су са запањујућом студиозношћу и слојевитошћу, у смешно-тужном тону, показали аспурдност друштва и појединачних живота у њему.

ОТКРИЋА ИЗ ЈУЖНЕ АМЕРИКЕ: ГРУПЕ ЛА МАЛДИТА ВАНИДАД И ТЕАТРО ДЕ ЛОС АНДОС

Изузетну рецепцију на 53. издању Фестивала МЕСС доживела је колумбијска истраживачка скупина **Ла Малдита Ванидад** коју је основао редитељ Јорге Хуго Марин. Они су у једном дану, за редом, на различитим сценама Камерног театра 55, приказали трилогију ***О неким породичним проблемима*** коју чине једносатне представе ***Интелектуални аутор***, ***Материјални аутори*** и ***Како желиш да те желим***. Стилски различите, ове три представе су тематски повезане, све се баве разноврсним породичним проблемима, пред гледаоцима распетљавају жестоке породичне сукобе. Прве две су дате хиперреалистички, а огромна уверљивост игре постигнута је захваљујући супериорним глумцима као и избором сценског простора, камерног, скученог, збијеног – гледаоци скоро да су физички додиривали извођаче, посебно у другом делу. У првом, *Интелек-*

туалном аутору, чија се радња дешава у дневној соби брачног пара стресираног бројним тензијама породичног живота, посебно је освешћена улога гледалаца. Глумци играју на простору који је од публике одвојен плексигласом, гледаоци као да су воајери, са друге стране ријалити програма. У трећем делу, који комички приказује кичасту рођенданску прославу једне петнаестогодишњакиње, иза које се крије (и постепено се открива) мрачна позадина, са гледаоцима се комуницира путем гротескног израза, кроз артифицијелније, пренаглашено сликање емотивних портрета ликова. У целој трилогији су посебно важни таласи црног хумора који ублажавају свеприсутни очај, скокове ликова у самоубиство (први део) или убиство (други део).

Слабији пријем сарајевске публике искусила је боливијска компанија **Театро де лос Андос** која се представила продукцијом *Хамлет од Анда*, насталом према тексту Дијега Арамбура, написаном према Шекспировој трагедији (Арамбуро је и потписник режије овог комада). Како је компанија недавно стекла солидну интернционалну репутацију кроз учешће на бројним европским фестивалима, вреди о њима и продукцији нешто више рећи. Представу изводе само три глумца: Лукас Ахирико, Гонзало Цалехас и Алис Гимарес; они играју шест ликова, при чему је радња Шекспирове трагедије доста сажета и измењена. Њихово извођење је утемљено у гротески, затим у визуалној изазовности са битним симболичким конотацијама, као и у снажном физичком изразу глумаца. Игра је често диктирана жестоком музиком, сировим роком који одговарајуће изражава протест против данашње тешке материјалне ситуације у Боливији – аутори референрају на сиромаштво које је довело до бројних миграција становништва из руралних предела у градове. Може се рећи да је ова представа ближа ибијевској фарси него шекпировској трагедији. У том смислу је типична сцена Мишоловке, која је остварена као колоритни, апсурдни мјузикл и славље травестије. Њене актерке су сестре Лусијана и Мишоловка, у борби, а играју их мушки глумци, обучени у неке шарене рите. Ова сцена је потпуно стилски диспаратна у односу на остатак представе, што је оправдано јер је реч о представи у представи.

БАЛКАНСКИ БИСЕРИ: ПРЕДСТАВЕ ИЗ СЛОВЕНИЈЕ, БОСНЕ, СРБИЈЕ

Невиност редитеља Дијега де Брее, продукција Младинског гледалишча из Љубљане, на 53. МЕССу играна на сцени Сарајевског ратног театра, настала је према Висконтијевом филму, односно роману Габријела Данунција према којем је Висконти снимио филм. Радња, у чијој је основи мелодрамска прича о брачним прељубама, посесивности и злочинима, приказана је изузетно пажљиво, са важним психолошким и етичким димензијама. Де Бреа је радњу поставио маниристички, крајње формализовано и елегантно, толико да превазилази животност ликова, чинећи их у тренуцима механичким фигурама. Једноставно и свечано одевени, у црно-беле тонове, експресивни глумци играју тихо, у једном сновиђењском, хипнотичком тону. Комплетан звук је раније снимљен, глумци говоре на плејбек. То је изузетно узбудљиво решење које ствара утисак о ритуалности, фаталности радње, гради значење о непрестаном понављању прича, кроз читаву историју света – увек је било и увек ће бити брачних прељуба, освета, љубоморе, као и злочина почињених из страсти. Ово радикално аудитивно решење има посебно занимљиво значење у сценама које изражавају токове мисли актера – речи се чују преко звучника, док су они физички статични, неми, а њихови изрази лица су у складу са мислима које се емитују преко разгласа. Допуну важном звучном плану представе *Невиност* дају минималистички клавирски тонови који појачавају осећања усамљености ликова, али и наслућујуће претње, као и звуци који стилизовано замењују експлицитну физичку радњу (на пример, помешани звуци дахтања, крика и коњског шиштања представљају сексуални чин). *Невиност* је једно савршено скројено остварење чија особена форма и стил у потпуности одговарају садржају, прецизном портрету грађанске декаденције. Глумци су са ванредном преданошћу извели овај необичан сценски концепт, одлучно, прибрано и увек одмерено, а ипак са неизоставно присутном осећајношћу.

У оквиру програма „Будући МЕСС", у трамвају на почетку стационираном на железничкој станици „Сарајево", играна је амбијентална представа ***Трамвај***,



Трамвај

настала на основу текста Аднана Лугонића и Асје Крсмановић, у режији Сенада Алихоџића. Њени гледаоци су фиктивни путници трамваја, мешају се са другим путницима које сјајно представљају изузетно уверљиви глумци, у обличју животно веродостојних ликова – Јасна Диклић, Изудин Бајровић, Александар Сексан, Ирма Алимановић Алихоџић, Мирна Кресо, Мухамед Хаџовић, Дамир Кустура, Сањин Арнаутовић и Сенад Алихоџић. Представа има два дела, при чему се за први може рећи да је супериорнији, извођачки и идејно богатији – њега чине игране драмске ситуације које трагикомично одсликавају чемер данашњег живљења на Балкану, примитивизам, неред, беспарицу, последице ратних траума. У трамвају се тако укрштају путеви смешно-тужних ликова: бахатог примитивца који ваља шверцовану робу, наочаре, парфеме и слично, покушавајући да их на безобразлук утрапи путницима, затим дроњавог клошара који просипа псеудофилозофске мисли о смислу живота, богу, религији, демистификујући при томе свађе између осталих ликова, старије усамљене нане која очајнички покушава да нађе везу за преглед код кардиолога, затим једне очајне, разведене самохране мајке која ради два посла, код приватника, на црно, без икаквих људских права – она у трамвај упада са огромним, незграпним гарнишнама што производи комичне ситуације. Њима се још придружују и кондуктер који је пре рата био директор неке фирме, а сада је принуђен да живи од контроле возних карата, музичар необично ведрог духа који свира усну хармонику у том трамвају, задовољан јер увесељава рају, као и млада лекарка која планира да емигрира јер за њу ту нема правог живота. Овај део представе је изузетно успешан и уверљив, не само због трагикомичних квалитета текста, већ и због сјајних глумаца који играју у непосредној близини гледалаца, откривајући сав раскош талента. Други део представе се одвија у покрету, возимо се по сарајевским улицама, у једној псеудотуристичкој тури – глумац који игра возача нам се обраћа преко разгласа, обавештава нас о знаменитостима Сарајева, хотелу Holiday Inn, Америчкој амбасади, Авазовом торњу итд.

Овај део представе има ироничан смисао који се маркантно успоставља у односу на претходни део представе, игри о суморности свакодневног сарајевског живота (стварност немаштине и примитивизма против улицканих градских тура). *Трамвај* је, у целини посматрано, изванредно допадљиво сценско дело, а посебно драгоцено због прекорачења граница конвенционалног схватања театра, излажења из сцене–кутије и ширења свести о бескрајним опцијама освајања нових позоришних простора.

Интернационални жири 53. МЕСС-а, који су чинили позоришни теоретичар Маурицијa Сетембри (Италија), глумац и редитељ Роналд Ранд (САД) и академски сликар Сафет Зец (БиХ), одлучио је да Гран при фестивала, награду за најбољу представу у целини додели представи ***Галеб*** редитеља Томија Јанежича, продукцији Српског народног позоришта из Новог Сада. Седмочасовна и четвороделна представа *Галеб*, настала према Чеховљевој драми, остварена је као проба на којој је редитељ активно присутан, он интервенише, коментарише, позива публику да се укључи и да буде део заједничке игре, својеврсног ритуала, простора коучесништва. Гледаоци окружују простор извођења, симболички су део игре, извођачи се мешају са њима, и физички демонстрирајући избрисану међусобну границу. Тако се, између осталог, намеће мисао да нема одвајања између извођења и стварности, да нема илузије, нити претварања у игри. Аутоироничан отклон се ствара и инсистирањем аутора да „то није Чехов", што су речи које глумци више пута понављају. Радња је допуњена документарним аудио-снимцима, текстовима који коментаришу Чеховљеву драму, а који јој изворно не припадају, на пример анегдотама из савременог живота који реферирају на Чеховљеве теме. Иако је у питању деконструисано читање Чехова, оно се одлучно држи на јаркој емотивности без које Чехов не би био Чехов. Ту осећајност пажљиво гради изванредна глумачка преданост, изражена у својој пуноћи, и допуњена сентименталном музиком која даје носталгичне преливе игри. На пример, песма *Галеб и ја* Оливера Драгојевића у првом делу доноси емотивни пароксизам. Глумци су уверљиво, достојно и стрпљиво изнели овај посебан редитељски концепт који далеко превазилази конвенционално, тромо схватање театра и театралности. Представа је, између бројних осталих ствари, и ода глумцу и глумљењу, позоришту као простору важнијем од стварности, уметности као светом месту превазилажења несигурности и нејасноћа живљења, које у процесу игре постају чудесно јасне и решиве. Из бројног ансамбла треба издвојити игру бриљантне Јасне Ђуричић (Аркадина), Бориса Исаковића (Дорн), Драгиње Вогањац (Полина Андрејевна), Милице Јаневске (Нина).

Сваки део Јанежичеве представе стилски је диферентан, скоро као да је реч о четири различите представе, међусобно повезане заједничким ликовима и развојима њихових односа. Први чин, који се превасходно бави истраживањима значења и смисла позоришта, те могућношћу естетских иновација, у сагласју са садржајем, најмање је избрушен, најотворенији је према гледаоцима. Други чин се бави темама снова, уметничких слобода, стварности, као и питањима уметничког стварања, глади за славом и успехом. Он је редитељски најзгуснутији, сценски најенергичнији и најколоритнији, и у буквалном смислу речи, имајући у виду да глумци у различите боје фарбају плексиглас који се у неколико наврата спушта пред гледаоце. Укључени су сирови елементи уметности перформанса, нага тела и бучни урлици које ту у највећој мери носи лик Нине. Трећи део који се једини играо на уобичајено постављеној сцени, са одвојеним гледалиштем, у уобичајеном простору за гледаоце, најстатичнији је, остварен скоро без живог говора. У погледу садржаја, овај део је покренуо питања талента и талентованости, односа између жртвовања и уметности, као и поседништва. Звук у овом делу је електронски посредован, што је створило утисак о фаталности која води животе ликова, као да они немају своју вољу, свој глас. Четврти чин је обележен једном тихом, спокојном духовношћу, а концентрисан је на питања судбине и личних избора, као и значења подношења патње. Атмосфера духовности је у визуелном смислу постигнута бројним упаљеним свећама, док је низ постављених празних столица створио утисак о једној егзистенцијалној празнини. *Галеб* је антологијско уметничко дело које је више од позоришта, али и више од живота.

Рашко В. Јовановић

ПРЕМИЈЕРА ОПЕРЕ О ТРИЈУМФУ ХРИШЋАНСТВА

In hoc signo
(Под овим знаком)
Опера-визија у два дела (15 слика)
Композитор:
Дон Марко Фризина
Диригент:
Дејан Савић
Редитељ:
Дејан Миладиновић
Народно позориште у Београду – Опера
Премијера:
8. октобар 2013.

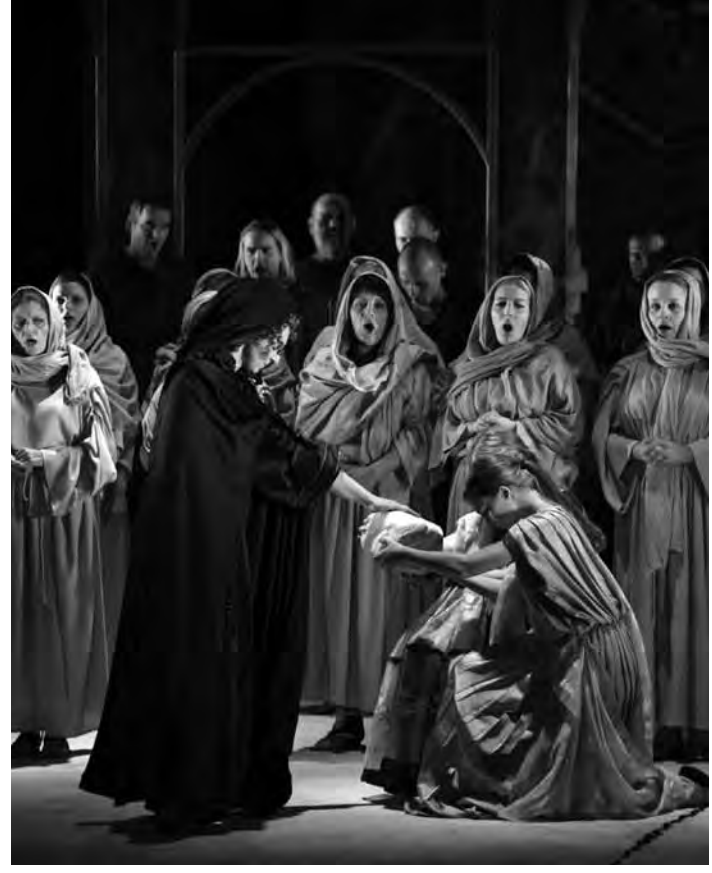
У оквиру обележавања седамнаест векова Миланскога едикта, после неколико драмских и музичко-сценских извођења, као завршна манифестација приказана је премијера опере *In hoc signo (Под овим знаком),* коју је специјално за ову прилику компоновао дон Марко Фризина. Дакле, реч је о првом извођењу једног оперског дела, које је на основу либрета Дејана Миладиновића, компоновао у циљу обележавања великог хришћанскога јубилеја – седамнаест векова од Миланскога едикта, који су Лициније и Константин 313. године прогласили у Милану да би обнародовали промену политике према хришћанима и објавили да је хришћанска вера равноправна са старом римском државном вером. Као што је познато, када је Лициније и после овог догађаја почео опет прогањати хришћане, Константин је због тога ратовао са њим, заробио га и погубио га 324. године. Отад је био самостални владар, а хришћанство привилегована вера у Римској империји. Управо због великих заслуга за хришћанство, Константин је од хришћанских верских поглавара добио назив *Велики*.

За своје владавине, Константин је успешно војевао против више непријатеља. Према легенди, у једном од бројних сукоба догодило се чудо: на небу се за време битке указао крст, те се после усталило веровање да је том приликом хришћански бог омогућио Константину победу. Управо то је тема ове опере. Међутим, либретист Дејан Миладиновић није се ограничио само на тај догађај, који је, додуше, одабрао за наслов ове опере. Он се, сасвим оправдано, у либрету не бави само животом и владавином Константина Великога, без обзира што се његов лик појављује у већини слика ове опере. Либрето је омеђен рођењем паганина (у првој слици) и рођењем хришћанина (у последњој, петнаестој слици), с тим што је основна тема либрета преобраћење императора Константина под одлучујућим утицајем његове мајке Јелене. Лик Свете Јелене, као и ликови свх осталих хришћана (хор Мученика, учитељ Лактанције, епископ Јевсеније и ухода Васус), у либрету су симболи снаге којом хришћанство побеђује паганство. Иначе, либрето је одлично написан: све слике су



занимљиве и њихов ток образује јединствену причу о збивањима почев од уводног призора названог *Из дубине векова* и, потом, прве слике, која се збива у Наису (данашњем Нишу) 272. године, када је рођен син цезара Констанцијуса Хлоруса, који ће добити име Константин, да би се затим низале слике у којима се хронолошки приказује деловање Јелене, супруге цезара Хлоруса, која је у тајности прихватила хришћанство; потом присуствујемо проглашењу Константина за императора, да бисмо, поред осталог, у седмој сцени *Под овим знаком,* видели како ће на обали Тибра Константин поново угледати знак који ће му донети победу у сукобу са императором Максанцијем, док ће се у осмој слици *Дарујемо хришћанима* приказати проглашење Миланског едикта, да би уследиле и друге драматичне сцене, попут оне у којој Константин осуђује на погубљење своју другу жену Фаусту због љубавне везе са Криспом, његовим сином из првога брака. Уследиће призори полагања камена темељца за цркву Христовога гроба у Јерусалиму, потом, у тринаестој слици названој *Опроштај времена* приказује се последњи, предсмртни сусрет Јелене са сином Константином коме је оставила завет да буде привржен хришћанству. У последњој слици *Рођење Хришћанина* Константин, пред смрт, захтева да буде крштен и постане хришћанин. То ће му епископ Јевсеније услишити, те ће Константин Велики умрети као хришћанин.

Како се види, либрето је јасан и свеобухватан, јер се приказом Константинове владавине и његових војевања прати и процес прогреса хришћанства и потискивања паганства. Прича је драматуршки конституисана беспрекорно, јер је саграђена хронолошки доследно, што обезбеђује да је гледаоци прате без икаквих тешкоћа и са пуним разумевањем. Могла би се упутити замерка да су места догађања радње многобројна (многа од њих су у нашој земљи: Наис – Ниш, Феликс Ромулијана – Гамзиград, Сирмијум – Сремска Митровица), има их готово исто колико и слика, али то мноштво локалитета не може сметати када имамо у виду техничке могућности савремене позоришне сцене.



Композитор дон Марко Фризина дипломирао је композицију на Конзерваторијуму „Санта Чечилиа" у Риму. Од 1978. године Фризина је студирао теологију на Папском Грегоријанском универзитету и дипломирао из Светог писма на Папском библијском институту. За свештеника је рукоположен 1982. године, откад обавља службу у Римској епархији, у којој је 1986. године основао хор којим и руководи. Компоновао је музику за више историјских и верских филмова. Аутор је двадесетак ораторијума инспирисаних библијским мотивима и животима великих светитеља. Да је музички стваралац који настоји да буде у духу времена, доказао је компоновањем рок опере *Божанствена комедија* према Дантеовом великом делу.

Суочивши се са либретом Дејана Миладиновића *In hoc signo*, дон Марко Фризина показао је не само да познаје законитости оперске сцене него и смисао за остваривање стилског јединства када је реч о музици епохе паганства и раног хришћанства. Нисмо могли а да не асоцирамо на *Религиофонију (Симфонију оријента)* Јосипа Славенског. Ако смо очекивали више експресије у појединим паганским сценама, нарочито у првој слици, били смо задовољни појединим масовним призорима, нарочито у десетој слици *Ђаво нема моћ,* када се на Првом васељенском сабору утврђује *Симбол вере,* осетила се сигурна рука композитора, мајстора ораторијума. Наиме, у призорима са хором, солистички гласови уткани су увек вешто и драматуршки са мером и саобразно са сценском ситуацијом, никад превише експонирано, али довољно наглашено да могу деловати сугестивно. Зато су те сцене и најефектније у овој опери композитора који у пучинијевској традицији свакако има драгоцен ослонац, иако, нарочито кад је реч о оркестру, није без утицаја Ђузепа Мартучија и Оторина Респигија. По томе је ова опера веома блиска музичкој драми позноромантичарске провенијенције, што је посебно видно у вокалном слогу – у аријама, дуетима, терцетима, као и у хорским партијама.

Била је ванредно повољна околност то што је представу опере *In hoc signo* режирао искусан редитељ Дејан Миладиновић, који је и писац либрета. Познат као редитељ који се успешно огледао режирајући Вагнера, али и инвентивно постављао сценске ораторијуме компоноване у 20. веку, Миладиновић је оперу Марка Фризине поставио и као коаутор сценографије са Мирашем Вуксановићем, а његов је и избор видео-снимака, што је у овом случају била још једна повољност више. Може се закључити да је он као редитељ успео да обезбеди жив сценски ток збивања. Пошло му је за руком да избегне статичност не само солиста, него и да, кад год је то било могућно, учини покретљивим и масовне призоре у лепо ситуираним амбијентима. Такође, малим променама иначе лако покретних елемената декора, ослањајући се на видео-пројекције, реализовао је прикладан темпо извођења.

Марко Калајановић, као Константин Велики, био је певачки и глумачки веома убедљив. Умео је да изгради присан однос према мајци Јелени, али и суровост и бес према неверној Фаусти. Уз несумњиву гласовну сигурност, енергично је испољавао ауторитативан став владара и војног заповедника, што је било особито ефектно у седмој слици, када прихвата хришћански знак уверен да ће са њим победити, док је у једанаестој

слици *Искупи ме!* са финим нијансама испољавао најпре узнемиреност и љубоморно подозрење, да би своје нерасположење довео до силовите ескалације гнева према Фаусти, коју ће осудити на погубљење. Сценска креација Константина Великог, према ономе што смо чули на трећој представи опере *In hos signo,* значајно је уметничко достигнуће Марка Калајановића, којим нас је уверио у широке перспективе својих гласовних могућности. Наташа Јовић Тривић, као Јелена, Константинова мати, гласовно раскошна, глумачки необично уверљива, нарочито у четвртој слици када бодри учитеља Лактанција, као и у дванаестој слици, када открива на којем је крсту био разапет Христ. Сузана Шуваковић Савић, у улози Фаусте, располажући моћним гласом, успела је изразити уверење да ће јој поћи за руком да измоли опроштај своје грешне љубави према пасторку Криспу. Међу осталим солистима истакли су се Ненад Јаковљевић као Публије, заповедник Константинове гарде, Јанко Синадиновић, као римски император Галерије, Вук Зекић у улози Уходе, Дарко Ђорђевић као Константинов учитељ Лактације, Драгољуб Бајић као епископ цезарејски Јевсевије (Еусебије), Александар Дојковић као Констанцијус Хлорус, цезар, Константинов отац, као и други бројни тумачи мањих улога, међу којима је и четворо полазника Оперског студија „Бориславе Поповић", ангажовано су испуњавали додељене им сценске задатке. Хор и Оркестар Опере, као и Балетски ансамбл Народног позоришта, допринели су да читава представа, а посебно неколико групних призора, делују монументално и ефектно. Представу је успешно водио диригент Дејан Савић, који је заслужан што је партитура дон Марка Фризине прозвучала у свом пуном сјају.

Све то наводи нас на констатацију да је извођењем опере *In hoc signo* Опера Народног позоришта у Београду успешно закључила обележавање велике годишњице Миланског едикта. Сматрамо да ова представа, након премијере и још два извођења, заслужује и још коју репризу ове сезоне.

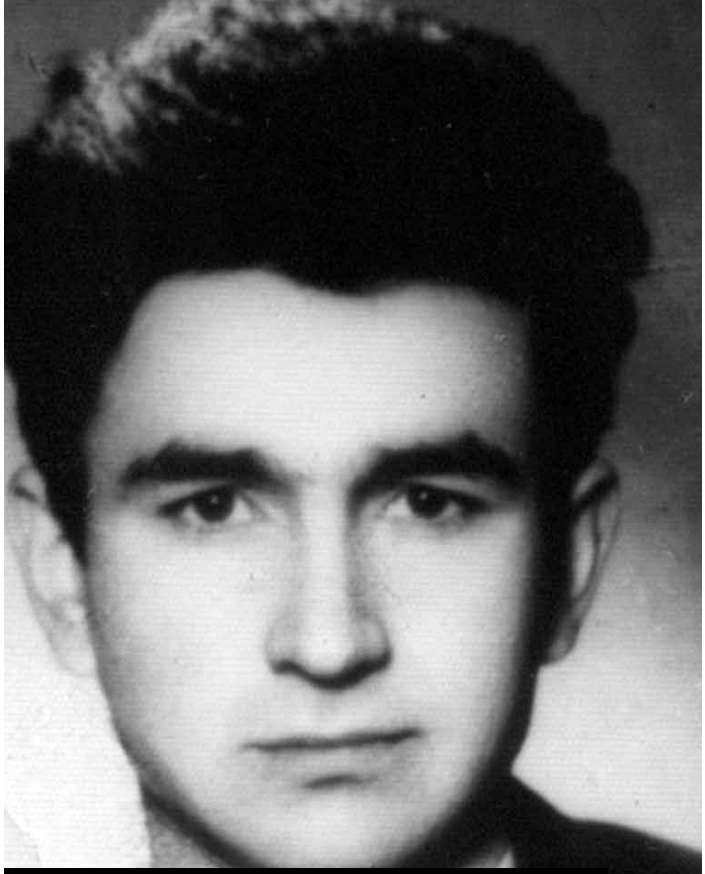
Сања Живановић

ДРАМАТУРГИЈА ЧУДЕСНОГ У БАЈКОВИТИМ ЛУТКА-ИГРАМА СТЕВАНА ПЕШИЋА – „ГУСКА НА МЕСЕЦУ”, БОР ВИСОК ДО НЕБА”, „ЧУДЕСНИ ВИНОГРАД”

Стеван Пешић: „Луткарско позориште за мене је идеално позориште. Ту сам слободан од форме, ограничености сцене и глумца, од окова језика. Ту је реч свемоћна: реч сунце рађа Сунце, а оно се – ако затреба – претвори у звер, планину, ружу или човека; границама преображаја и чуда нема краја. Машта је ту једини законодавац писцу“.

ЛУТКЕ КАО ОГЛЕДАЛО ЉУДСКЕ СУДБИНЕ И АКТЕРИ ТОТАЛНОГ ТЕАТРА

Познато је да постоје уметнички садржаји који подједнако узбуђују одрасле и децу, а најбољи такав пример из области литературе свакако је *Мали принц* Егзиперија (Antoine de Saint Exupery, 1900–1944). Вековима већ известан број уметника и теоретичара – међу којима су и најистакнутији писци, песници и филозофи – сматрају и боре се да докажу како је у области театарске уметности, луткарско позориште управо такав, универзални медиј који и одраслима и деци равноправно нуди одговарајући „део колача“, како би задовољили своју естетичку глад. Међу онима који су заинтере-



Стеван Пешић (Завичајна збирка Градске библиотеке у Новом Саду)

совани за лутке, и који су о њима размишљали, најпре треба поменути великог грчког филозофа Платона. Он је још у *Законима*[1] (I, 644E – 645A) исказао да је лутка симбол људске судбине: „Свакога од нас, представника живих бића, треба да сматрамо као лутку божанског порекла, било да су је богови створили искључиво ради своје забаве, или да су при том имали неку озбиљну намеру. (...) Али ми знамо ово: поменута друштвена збивања у нама представљају неку збрку жица и узица које нас вуку, и како су међусобно супротне, вуку нас на супротна дела". Осим Платона, пробуђену радозналост за лутке имали су и следећи уметници и филозофи: Аристотел, Хорације, Марко Аурелије, Шекспир, Сервантес, Молијер, Свифт, Волтер, Гете, Бајрон... а међу сликарима који су и радили за луткарска позоришта налазе се Пикасо, Кле, Легер, Миро...[2]

О луткама Стеван Пешић пише: „Митови кажу да су богови створили човека од глине, дрвета, камена и ко зна чега још. Дакле, и богови су се играли луткама. Када су били створени, захвални људи, такође су направили ликове богова од глине, дрвета и камена и молили им се. Чак и данашње безбожно време има слике и кипове својих вођа. Према томе, без лутака се не може."[3]

(...) Луткарско позориште, као „тотално позориште" намењено је истовремено и одраслима и деци, подразумева једноставност у исказивању и узбудљивост у деловању: то са позорнице остварује атрактивна радња и избрушена симболика до продорног и речитог сјаја. „Зато и вишезначна и *метафорична поља збивања*, у луткарској представи, треба да буду веома прецизно постављена како би лутка у њима што потпуније *остваривала своје биће*."[4]

То значи: са минимумом изражајних средстава треба исказивати највише животне истине трансформисане у уметничке или поетске сценске призоре.

У основи естетике луткарства, налазе се: ритам (као структурна јединица музике) облик и боја (као основни елементи визуелних уметности), потом речи, звуци или музика, а све то, у одређеној редитељској селекцији при компоновању представе, треба да исказује идеју. Заправо, захтев да се на одговарајући и најекономичнији начин искаже најдубље и најсуштинскије, истовремено је и општи захтев Уметности пред човеком. Могло би се рећи да су само естетски „најчистије" драмске представе намењене одраслој публици, по економичности уметничких средстава сродне луткарској изражајности. Одређени луткарски елементи – садржани у авангардним драмским представама за одрасле – често могу да доприносе изражајном регистру савременог позоришта уопште.[5]

[1] Платон, *Закони*, превод Албин Вилхар, БИГЗ, Београд, 1971, стр. 34.

[2] *Пролог* бр. 23–24, Центар за културну дјелатност савеза социјалистичке омладине Загреба, Загреб, јул 1976, стр. 6.

[3] Радослав Лазић, *Театролошки бревијар – Позоришни есеји*, Калеком, Београд, 1988, стр. 268.

[4] Луко Паљетак, Луткарско казалиште – С обје стране паравана, Југославенски фестивал дјетета, Шибеник, 1990.

[5] Миленко Мисаиловић, *Дете и позоришна уметност*, видети: *Лутке у позоришној авангарди*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1991, стр. 114–118.

ЧУДЕСНО КАО СТВАРАЛАЧКИ ФЕНОМЕН И ЕСТЕТИЧКА КАТЕГОРИЈА

(...) Драматуршке анализе неколико Пешићевих комада довољне су да јасно назначе Пешићева драматуршка стремљења. Почев од његовог првог, луткарског комада *Крилата крава* (1969) до сасвим другачијег „комада за одрасле" и за „живе глумце" који је уједно и последњи Пешићев комад *Тесла или прилагођавање анђела* (1993), испољава се Пешићева драматургија чудесног, и комад *Тесла*... иако није луткарски, одвија се у сферама *чуда или чудесног*.[6]

Већ у У *Крилатој крави* може се запазити испољавање чудесног: од краве која пасе траву, дакле, понашање у природним границама, постаје крава која превазилази природне границе и понаша се неприродно и чудесно јер она и лети. На тај начин њено дејство постаје необично, а оно се остварује „онеобичавањем" (Шкловски) или маштовитим претварањем обичног у необично. И не само да лети, крава лети далеко, чак до Париза, а потом и даље у свет; то је виши ступањ необичног, чудног, зачудног или натприродног и можемо га означити као **чудесно.**

Према томе, ***чудно*** је оно што изазива чуђење јер се издваја и разликује од свакодневног или обичног (и зато је необично), а ***чудесно*** је оно што изазива и задивљеност, јер се испољава на чудесан начин.[7] Овакав распон лика подсећа на драматуршку еволуцију лика у аристотеловској или традиционалној драматургији, али у *драматургији чудесног,* овај особени, узлазни развој лика може се назвати чудесним преображавањем лика. Свака еволуција лика изискује аристотеловско-психолошка узрочна образложења (принцип: узрок–последица), а преображај лика од обичног до чудесног, може да се збива и без наглашеног узрочног (или психолошког) образложења: то се остварује редукованим поступком драматургије чудесног[8] која је својствена Пешићу.

Сличан преображај лика од обичног до чудесног налазимо и у другим, нарочито луткарским комадима Стевана Пешића. (...)

Поводом Пешићеве драматургије ***чудесног,*** потребно је, најпре, размотрити чудесно као теоријско-естетичку категорију. У својим *Лекцијама из естетике,* које је Ђура Даничић (1825–1882) предавао на Великој школи,[9] посебан параграф (7–8 редова) посвећен је категорији ***чудно*** које Иво Тартаља тумачи и коментарише као ***чудесно***.[10] У коментарима *Лекција из естетике,* Тартаља пише: „Иако је већ Аристотел казао да оно што је чудно, изазива задовољство (XXIV), може се, ипак, рећи да чудно, чудновато, чудесно, добија своје место у теоријама песништва, испрва као допуна и противтежа Аристотеловом закону за вероватношћу фабуле. Чак и француски класицисти – који су у складу с начелима разума инсистирали на вероватности и пристојности – допуштају елемент чудесног у поезији. Допуштају га не само у виду класичне митологије, већ и у виду хришћанске тајанствености и чаролије."[11] Даље, Тартаља наводи мишљење француског песника Рапена „да је чудесно све што је против обичног тока природе" и што има за предмет да, будећи интерес, „дира срце и одушевљава за велике ствари", за разлику од критичара епохе просвећености, који су чудесно у драми и поезији излагали оштрој критици, романтичари овом принципу дају предност над вероватношћу", истичући да Лудвиг Тик пише апологију у тексту о Шекспировој употреби ***чудесног*** (*Сан летње ноћи*).

И не само код Шекспира, могло би се рећи да су елементи **чудесног** пратиоци развоја и драматургије и позоришта. (Сетимо се феномена deux ex machina, па касније, појаве у барокном позоришту – свечаних кочија у којима су се појављивала божанства. Божанство

[6] Познати песник, преводилац, редитељ и теоретичар луткарства Луко Паљетак поставио је своје *Приче из детињства Николе Тесле* у Казалишту лутака у Задру (1982), доказавши да се и о Николи Тесли може написати комад за луткарско извођење.

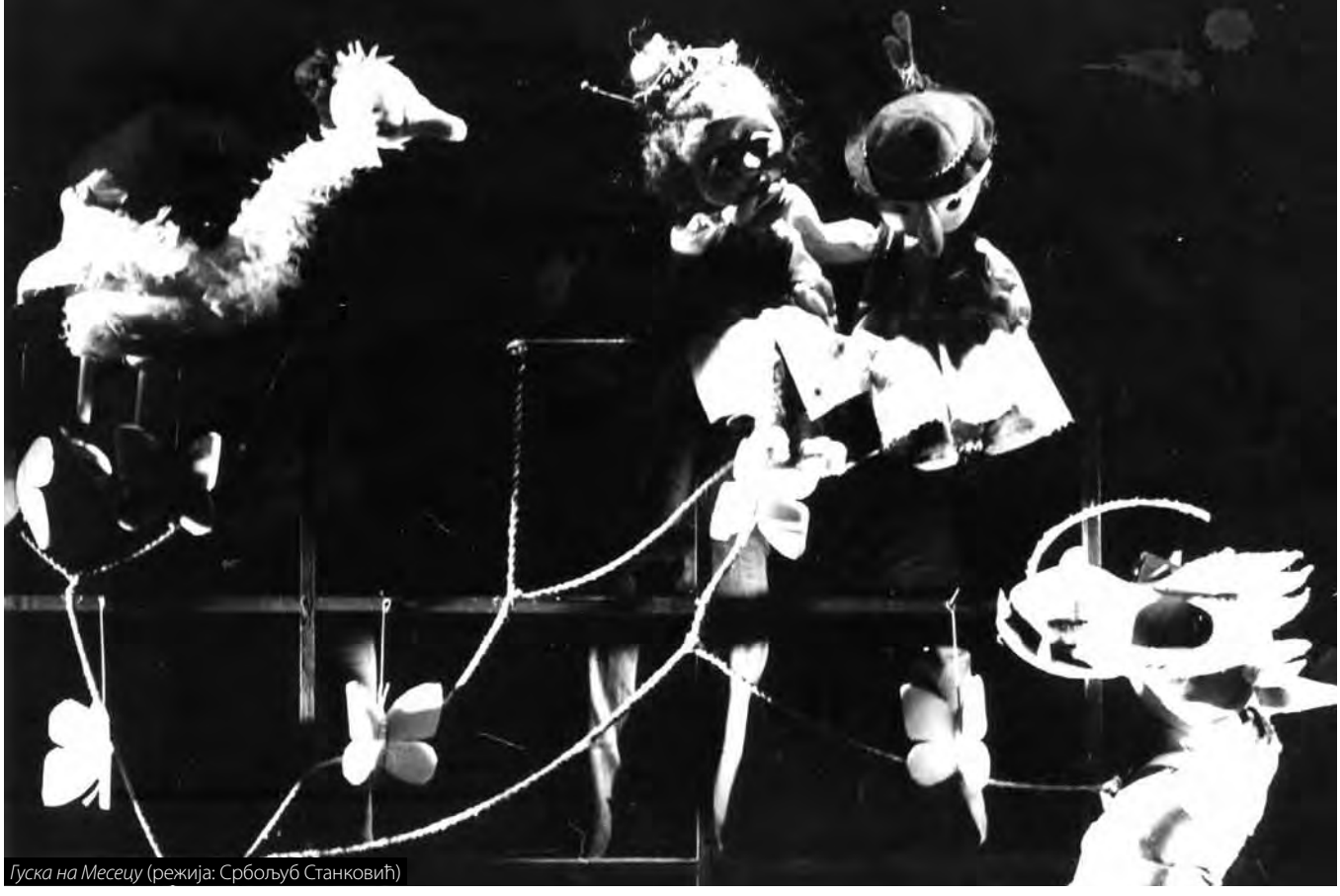
[7] *Речник српскохрватскога књижевног језика*, Матица српска, Нови Сад, 1976, стр. 899.

[8] Пишући о позоришту Стевана Пешића, Бранислав Крављанац истиче код Пешића „редуковани надреалистички драматуршки проседе".

[9] *Ђуре Даничића лекције из естетике*, Просвета, Београд, 1968, стр. 70.

[10] *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд, 1985, стр. 106.

[11] *Ђуре Даничића лекције из естетике,* стр. 126–127.



Гуска на Месецу (режија: Србољуб Станковић)

разрешава заплет још код Есхила (Aiskhylos, 525–456. п.н.е), Софокла (Sophokles, око 496–406) и код Еурипида (Euripides око 485/4–406. п.н.е.); успут треба поменути и религијска чуда у средњовековном позоришту тзв. *миракуле.*[12] Може се рећи да су ***чуда*** и ***чудесно*** у разним облицима и садржајима пратиоци позоришне историје све до савременог доба, па ***чудесног*** има, на пример, и у нашој савременој литератури, у драмама Љубомира Симовића (*Хасанагиница* – Имотски кадија, *Путујуће позориште Шопаловић* – Крвави трагови Дропца и Благоја, *Чуду у Шаргану* – Невероватно стари просјак и историјски анахроне појаве и још чуднија понашања капетана Манојла и редова Танаска).

Дакле, уз оправдан Аристотелов (Aristoteles, 384–322. п.н.е.) захтев да разрешење радње треба да произађе „из саме радње", треба узети у обзир и драматуршке потребе за чудесним и „естетичке чари чудесног" које указују на „повезаност нашег живота са сферама натчулног и надреалног" као и тежњи људског духа да решава оно што је тајанствено и нерешиво и оно што је у најскривенијим дубинама живота и природе. (...)

При дефинисању чудног или фантастичног користи се глобални или шири поглед као ослонац за теоријско тумачење, али чим се укажу разлози за разграничавањем ових приближних појмова, јасно је да међу њима постоје мање или веће разлике. То само указује на сложеност ових појмова и углавном су различито схваћени код различитих аутора.

Поред рационалног поимања, неки људи могу поседовати и „чуло за чудо", како га је називао енглески књижевник и мислилац Вордсворт (Wordsworth William, 1770–1850), које утиче на различита доживљавања фенмомена званог ***чудесно.*** Такође, различити књижевни правци разликовали су се у схватању чудесног (романтичарско – најчешће са вампирима, демонима, ђаволи-

[12] Петар Марјановић, *Позориште у српским земљама средњега века*, Зборник радова ФДУ, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1999.



Гуска на Месецу (режија: Србољуб Станковић)

ма, сабластима, привиђењима; при том, запажено је да је та фантастика често обојена хумором и иронијом, као и да смех разара фантастику). Такозвани „фантастични реализам" заснива се на запажању да се у свакидашњици појављују тајанствене силе, као и у човеку самом. Фантастика се јавља онде где се јавља „онеобичавање" или где се природни поредак преображава у натприродно или нестварно. Надреалистичко ***чудесно*** је најчешће преточено у поезију; њихово доминантно начело формулише Андре Бретон (Breton Andre 1896–1996): „Чудесно је увек лепо, свако је чудесно лепо, чак је чудесно и једино лепо."

(...) Савременом добу наметнуо се и проблем разликовања између аутентично чудесног, фантастичног, аутоматско-подсвесног и разних производа површно маштовитих играрија. (...) Чини се да су надреалисти умногоме допринели потреби да се постављени проблем разреши, будући да су њихови бројни резултати остварени „психичким аутоматизмом" изазвали питање: да ли се све то може довести у домен фантастике и чудесног? Здрав разум се опирао схватањима о анархичној слободи свега онога што се назива фантастичном литературом и с правом тражио извесну одговорност према овој врсти литературе, која се могла успоставити најпре успостављањем разлике између фантастичне литературе и експеримената у домену психологије или „подсвесних бујица" које се изливају у свест без њеног критичког и естетичког удела у компоновању материјала.

(...) Своје осећање аутентично-фантастичног исказали су многи ствараоци: Хофман (Hoffman Ernst Theodor Amadeus, 1776–1822) исписује да „ништа није чудније и луђе од стварног живота"[13], за Гогоља (Николай Васильевич Гоголь 1809–1852) ништа није фантастичније од стварности, Мопасанова (Maupassant Guy de, 1850–1893) фантастичност је цењена, између осталог, зато што се сматра „реалном", а још много раније Сервантес

[13] Навод према: Бранимир Донат, *Приближавање бескрају*, Нолит, Београд, 1979, стр. 40.

(Cervantes Saavedra Miguel de, 1547–1616) у *Дон Кихоту*, блиставо је свету приказао рушење граница између стварности и фикције. (...) Такође чувен по овој врсти литертуре, Борхес (Borges Jorge Luis, 1899–1986) пише 1985. године: „Најстарија књижевност је у ствари фантастична књижевност. Реализам је релативно нов начин изражавања у књижевности. (...) Човека је створила фантастична књижевност. (...) Не знамо ком жанру припада свет, фантастичном или реалистичном. Ја мислим, пре фантастичном."[14] (...)

Тако се пред нама у истраживању отварало веома широко поље, од „онеобичавања" у литератури, до чудног, чудесног или фантастичног које проналазимо при сваком суштинском откривању такозваних реалних ствари и збивања. Због тога је схватљиво да се интердисциплинарним укрштањем становишта Предрага Палавестре, теоретичара књижевности који указује на фантастику као „суштину збиљског", затим психијатра Владете Јеротића, који сматра фантастику „суштином људског бића"[15] и антрополога, етнолога и фолклористе Драгослава Антонијевића, који истиче да је „фантастично у корену човековом"[16], стиже до готово истоветних закључака без обзира на различите истраживачке приступе.

Дела фантастике имају своју дубоку заснованост и укорењеност у људској психи, она нису произвољна као што би се то површном погледу могло учинити и чврсто су уплетена у животну истинитост, ма какве невероватне облике попримала у уметничкој творевини. Ако човек пожели да уђе у свет фантастике, улази, у ствари, у дубоки свет у себи. Људско веровање у чудо или чудесно јесте коренито својство човека и није настало само деловањем спољних околности већ је и резултат нужне унутрашње запитаности над собом и спољним светом у коме се човек рађа и у коме ствара. (...)

[14] Карлос Роберто Стортини, *Борхесов речник*, СКЗ, Београд, 1996, стр. 244–245.

[15] Српска фантастика, зборник, САНУ, Београд, 1989, стр. 25.

[16] Исто, стр. 47.

ЗНАЧЕЊА ЧУДЕСНОГ У ЧУДЕСНОМ ВИНОГРАДУ

Следећи члан „драмске породице", која је предмет нашег проучавања је *Чудесни виноград*[17]. Ова лутка-игра у односу на претходне две (*Гуска на Месецу* и *Бор висок до неба*) драматуршки је најразвијенија и најсамосвојнија, са највише стваралачке маштовитости којом надраста постојећу атмосферу народног усменог предања.

Као поговор овој лутка-игри штампаној у *Сцени* (1984), Бранислав Крављанац је писао: „Када се аутор *Чудесног винограда* Стеван Пешић појавио крајем шездесетих или почетком седамдесетих година са својим сценским текстовима за децу, упутио је изазов традицији и конвенцијама и поставио читав низ питања идејне и драматуршке природе. Већ у свом првом тексту *Крилата крава*, наговестио је, а касније и изградио, нову театарску поетику позоришта за децу, у којој доминантно место заузима супротстављеност антипоетском реализму и његовој немилосрдној логици..."[18] Истичући да је Пешић изградио „нову театарску поетику позоришта за децу", Бранислав Крављанац указује на основне изворе те поетике и на њена достигнућа универзалног значења: „Ослањање на нашу народну књижевност Пе-

[17] Објављен у *Сцени* бр. 1, јануар–фебруар 1984. Тема тог броја *Сцене* била је „Луткарски театар". У уводном чланку – *Зашто ова тема, зашто овакав избор*, Лука Хајдуковић, између осталог, пише: „Чињеница, невероватна и тужна истовремено, да југословенски луткари немају своје гласило и да се нико у нашој земљи систематски и континуирано не бави издавањем литературе из области луткарске уметности, сама по себи, довољан је разлог што први број Сцене у 1984. години Редакција посвећује луткарству. У њеној одлуци живи уверење да ће *Сцена* на тај начин, барем и имплицитно, још једном указати на велики и многоструки значај луткарске уметности у животу савременог човека, што би без сумње требало да буде подстицај многим снагама у југословенској позоришној култури да помогну развитак луткарског позоришта у нашој друштвеној заједници. Ништа мање није ни надање да ће овај број часописа бити и подстрек оним не многобројним посленицима у луткарству на југословенским просторима чији је ентузијазам и досад знао за одистинске резултате, па чак и за подвиге (...) Овим тематским бројем *Сцена* се, будући да је часопис за позоришну уметност, свесни смо, само донекле одужује југословенском луткарском позоришту. Ако он ма и делимично оствари интенције Редакције, труд није био узалудан."

[18] Исто, стр. 154.

шићу је веома много помогло да чврсто стане на тле и да нешто опште, чак универзално по значењу, искаже језиком препуним боја управо нашег тла и поднебља. У *Чудесном винограду (...)* Пешић је у том смислу отишао најдаље."[19]

Одан бесконачном просторно-временском простирању које је обележје и претходних комада, Пешић се и у лутка-игри *Чудесни виноград* ослања на димензију вечног или бесконачног, с тим што овде прожимања различитих времена и простора изразитије указују и на неограничено – митско време, као и на неограничене ванземаљске или загробне просторе.

Чудесни виноград почиње управо повезивањем два супротстављена простора – Неба и Земље, јер први изабрани лик којим почиње радња јесте „крилати и голишави" Дечко с Неба који је „мусав и изгребан". Ове прве карактеристике лика, одмах и пре сваке његове акције треба да истакну дечачку овоземаљску природу – против романтичарско-идеалног доживљавања; дакле, иако је дечаково порекло „небеско" и необично, његова нарав је обична: побегао је из куће кроз прозор, направио стрелу од трске и њоме гађа, и то право у шешир Змаја Јована Јовановића. И раније смо могли да уочимо како ироничним „бојењем" својих ликова аутор остварује животност и духовитост лика и одговарајуће ситуације, али у *Чудесном винограду* можемо пратити како се још развијенијим, а и ироничним бојењем ликова, они ослобађају од својих граница, односно од својих уских карактеролошких ограничења (макар била и „небеска"), јер их снага ироније преображава чак и у своју супротност.

Овај већ испољавани Пешићев поступак присутан је и на самом почетку *Чудесног винограда* – као и у претходне две лутка игре чији су већ и наслови – производ списатељског онеобичавања. У Пешићевом драматуршком поступку управо је у чудесном суштина свега – зато се и оно што је свакодневно и обично преображава у изузетно и необично, а затим и у чудесно – и то је основни поступак и особени циљ Пешићеве драматургије: показати како је и оно што је обично или свакодневно у ствари – необично или чак чудесно.

(...) Попут сликара који најпре постави оквир и линије као приближне границе неког лика, а затим портрет допуњава карактером, волуменом и динамичним (животворним изгледом или акцијом), и Пешић у свом списатељском поступку допуњава своје ликове маштовито, асоцијативно и „скоковито", јер их, привидно изненада, преображава до чудесних супротности. Али, пре свега, аутор нас самим избором теме (Виноград) подсећа како виноград служи и као честа парабола у старим религијама („Бог као виноградар")[20] у којима је и лоза света и божанска, а сок из њеног плода или грожђа – вино, служи као пиће богова и људи. Тако лоза вином уједињује и разрешава двојност супротстављених простора – неба и земље, као што собом у иконографији – лоза означава и „животно стабло".[21]

(...) Уз повезивање узајамно удаљених и супротних простора у *Чудесном винограду*, видљиво је како се повезују ликови из митолошких времена (Венера и Купидон) са ликовима који су из стварности унети у простор комада (Змај и Бранко Радичевић – али као полуптица на челу „јата ђака" из Карловца. На свој начин, означавају своје време и паганski ликови (Сунце, Месец и Дунав – као музиканти; Сунце као „црни Циганин" – виолиниста, месец – хармоникаш у „дугом зеленом капуту", а Дунав са главом шарана – тамбураш).

Потом, ту су и обични „народски људи" – носиоци свог „народског времена" и атмосфере, који живе у „народским просторима". Баба која плете чарапу за вечност и њен Деда из загробних простора који „васкрсава" сваки пут за време бербе да помогне својој баби. Најзад, своје „време љубави" носи и своје просторе проналази и остварује дражесно заљубљени пар: Момак на белом коњу и Девојче „несрећно па срећно", а заједно са свима њима, присутна је равноправно и природна непогода – Господин Олуја који својим силовитим,

[19] Исто.

[20] *Свето писмо – Нови завет*, *Свето јеванђеље по Јовану*, превод Вук Стеф. Караџић, Британско и иностранo библијско друштво, Београд, 1914. У Јеванђељу по Јовану, речи Христове: „Ја сам прави чокот, и отац је мој виноградар: сваку лозу на мени која не рађа рода – отсјећи ће је и сваку која рађа род очистиће је да више рода роди". Виноград је и познато свето место љубавног сједињавања у Пјесми над пјесмама у Светом писму.

[21] У иконографији манастира Дечани на великој фрески (око 1350) приказана је разграната и стилиизована дуговечна лоза Немањића (од Немање до цара Душана и његовог сина Уроша).



Ловачка прича (режија: Србољуб Станковић)

насилничким временом руши и разграђује постојеће просторе, стварајући пустош као свој простор. У акцији су и време-простори изабраних животиња: „златне" лисице које оличавају своје унутрашње циљеве и спољашње просторе, а значајан је и коњ „филозоф" са својим спољашњим и унутрашњим, тј. филозофским време-просторима. Напослетку, не треба заборавити да „духовно пробуђени" и побуњени виноград трага за својим простором или за својим „местом под сунцем".

Тако доводећи у везу ликове различитих времена (садашње, прошло, митско) и различитих простора (биљни, животињски, људски) као и различитих егзистенцијалних димензија (живи, мртви), Стеван Пешић у *Чудесном винограду* и полуфантастичне ликове (Човек-птица, Човек-Сунце или Човек-шаран), успешно интегрише у драматуршку структуру и постиже највиши степен јединства разнородних појава, стапајући све у раскошну надреалну слику која природно „живи" на реалном тлу, црпећи сокове из Пешићеве земље – одоздо и из небеског окриља – одозго. Кулминативна вредност те „слике" је у величини и снази њених општељудских значења. Пешић смелим захватима писца спаја „неспојиво" (томе одувек тежи) и у поетском залету открива метафизичко и физичко у јединству и сам уверен у њихово дубоко прожимање и међузависност – зато његов маштовити свет и на нас зрачи својом снагом и веродостојношћу.

(...) Али све насртљивце на зрело грожђе као Пешићеве симболе кидања и отимања људских плодова или оргијања и пустошења земаљског винограда, које оличавају музиканти: поцрнело Сунце, позеленели Месец и халапљиви Дунав, затим привидно златне а лукаве лисице, опаки Господин Олуја и обесна птица Бранко, вођа „јата карловачких ђака"; све њих можемо превести и у митске симболе. На пример: Сунце и Месец представљају и временски ритам – смену дана и ноћи, а заједно са Дунавом који исказује неумољиво протицање – све троје могу представљати и персонификацију време-

на или **Хроноса**. Две лисице (и то златне, дакле, омамљујући привлачне) које успаваном омамљују и успављују Бабу да би за себе обрале и однеле грожђе – могу бити и персонификација демона сна или **Хипноса,** односно свеколике привидности. Опаки госпоодин Олуја је смркнути средовечни господин који пустоши, носећи и „погребно обележје" – кишобран (а не косу којом смрт коси) у руци, сугерише **Танатос** или смрт. И на крају, Птица Бранко и „јато карловачких ђака", иако оберу туђи виноград и могу бити деструктивни, ипак тријумфују као светла моћ или **Ерос** (који је симбол „обнове света" и јака стваралачка сила).[22]

(...) И у *Чудесном винограду* радња тече логиком маште а не по рационалној логици стварности и то са честим, и по Пешићу својственим изненадним заокретима: кад неко од актера у зачудном окружењу или атмосфери нешто неочекивано учини или проговори и то уобичајеном „логиком стварности" или кад се изненада нечему зачуди, премда је много тога чуднога већ прошло мимо њега неопажено. Таква временска „истрчавања" или „заостајања" могу да делују као драматуршки преокрети и често имају за последицу комичне ефекте који су средство пражњења, кад у комаду запрети потиштеност, туга или нека горчина. Развијањем апсурдно-хумористичке атмосфере превазилазе се тужне ситуације, као што се поетичношћу или лиризмом надвладавају неке говорне или ситуационе радње. (...) Да не би било жалости и туговања, живот и смрт „живе" заједно, бар повремено, јер у време бербе винограда васкрсне умрли дека да би помогао својој баки: „Васкрснем, чим дође септембар један глас ми виче: ‚Хајде, дедице, не могу без тебе!'" Поврх свега Дека је нежан и дирљиво тепа својој баки: „Дуњо моја", а тепа и она њему: „Је ли страшно тамо, јабуко моја?"

Осим поетичности и хумора као изражајних средстава у *Чудесном винограду,* може се запазити живописно развијање сценске радње: Момак на белом коњу, иначе Бакин унук, односи на „плаву ливаду" тј. небеску ливаду девојче које плаче и тамо пронађу изгубљене овце које су, у ствари, бели облаци, а грива и реп Белог коња напуне се „звездама" које су, у ствари, чичкови. Овакви тренуци су речити примери веома једрог преображавања реалног у иреално или *чудесно,* а таква преображавања ликова и ситуација производе и себи одговарајућа преображавања времена и простора. (...) У структури овога комада има и извесног геометризма у одређивању драматуршких функција ликовима. Сваки од ликова, па и групни или колективни ликови, имају бар два мотивисана појављивања у комаду и та је симетрија као структурални елемент један од чинилаца стабилне композиције. (...) Приликом писања луткарских комада, запажа се важна карактеристика његовог драматуршког поступка: Пешић се, наиме, више бави контрапунктирањем радње и његовим „одскочним" резултатом (на пример, виноград прохода и бежи), него развијањем радње као дуготрајним процесом. Дакле, он изграђује максималну сажетост акционих токова. Ова особеност Пешићевог компоновања луткарских токова, може се уочити још од појаве његових првих комада, јер произлази из његовог спонтаног супротстављања наративном психологизирању и уском рационализму, па су неке његове лутка-игре (на пример, *Гуска на Месецу*) у почетку некима деловале неразвијено и без довољно разрађене мотивације.

(...) При поновном сусрету Винограда (коме је досадило да стално само даје од себе и да рађа за друге) и баке, окупе се сви актери бербе (Берачи: *што више руку, виноград ће веселији бити)* и у тој слављеничкој дионизијској атмосфери дочараној дијалозима, одзвања ода вечном стварању и његовим облицима – рађању и умирању, али ће све то надвисити идеја: **Човек живи да би животу давао себе и од себе, а не да би ишчекивао да само њему живот стално дарује. Значи: све док постоји – човек је дужник животу, а не живот човеку.**

(...) Постављајући и врхунска питања о смислу људског живљења и испуњавању тог смисла у луткарском комаду *Чудесни виноград* (Коњ: *Гледам грожђе и питам се... Обрађемо га, сладити се и правити вино од њега... Али, питам се, за кога смо грожђе ја и ти? Ко ће нас убрати? Хоће ли му пријати или ће рећи кисело је*!) могу се наговестити и одређена значења: Као што убрани чокот не умире, јер се може продужити у вину, исто тако и „убрани човек" – „не умире": може се продужити оним

[22] О Еросу видети: Д. Срејовић и А. Цермановић, *Речник грчке и римске митологије*, СКЗ, Београд, 1979, стр. 145.

што иза себе оставља као „вино" своје „чокот-егзистенције", над којом је „Бог – виноградар". Дакле, као што је стваралачка круна винове лозе – грожђе из кога затим настаје (уз Дионисов удео) божанско пиће – вино, тако и човек током свог живота сазрева, остварује себе и своје најбоље плодове поклања другим људима. Човек који не достигне „предвиђену" еволуцију до времена „бербе" (или до умирања) попут киселог, недозрелог грожђа, није досегао до свог могућег остварења. А кад човек, бар донекле, испуни сврху свог живљења, његово дело се попут вина преточи у драгоцену енергију или искуство које ће даље послужити другим људима. Ако је реч о врхунским људским достигнућима, онда се та енергија улива у енергију космичких сила помоћу којих се свет и „одржава".

(...) Стеван Пешић је у креирању посебно ове лутка-игре био руковођен изворно снажним надахнућем, али и начелом маштовите импровизације (исказујући велику смелост у драматуршком компоновању материјала) обогаћене нагомиланим списатељским искуством и доживљајима и сазнавањем са дугих светских путовања. Па, ако је, на пример, порекло Бабе као лика у *Чудесном винограду* у нашем тлу, у нашој традицији, порекло њеног плетења „чарапе за вечност", свакако је више светско и свакако је речит симбол свеколиког људског, стваралачког упињања у непрекидној и често узалудној тежњи ка идеално **завршеном** и **савршеном** јер се то никако и не може постићи.

Овај сизифовски симбол указује и на нужну променљивост и „кружење" свега, али и на нужну једноличност патње. Исто тако, симболика непрекидног плетења чарапе која се увек опара – има пандан и у радњи будистичких свештеника који у песку дуго и концентрисано стварају разне визуелне призоре, да би их затим, у тренутку, сами избрисали – не би ли у себи непрестано одржавали будну свест о томе да ништа није завршено, савршено и трајно. То непрекидно плетење чарапе – увек изнова, са свешћу да ће се она поново опарати, представља само по себи смисао и највиши, достојан „одговор" сопственом постојању, јер указује на људску нужност да снагом своје истрајности одржава равнотежу између стваралачких и рушилачких сила, јер то је један од основних закона општељудског постојања.

Из свега наведеног може се наслутити идејни и сценски потенцијал и колико је поетичношћу прожета мисаона слојевитост Пешићевог комада *Чудесни виноград*.

(...) Приликом разматрања драматуршког поступка Стевана Пешића, најпре сам узела у обзир његов песнички дух и његово осећање постојања чуда као и чудесних облика „више реалности", јер без овог стваралачког фактора не би биле могуће ни садржајне особености његових дела нити откривање чудесног и фантастичног помоћу обичног и свакодневног. Потребно је истаћи да је осим Пешићевог плодног сусретања са фолклорним мотивима, најчешће у бајкама, у народним приповеткама, пословицама и баснама, веома важан његов осећај за **слојевиту атмосферу свакодневне стварности** у којој је пулсирало стално будно Пешићево чуло за необично, чудно, тајанствено и чудесно, фантастично или поетично уопште.

Облици чудесног у Пешићевим комадима исказују се у **иронији** према другоме, у **самоиронији**, у **пародији** према свему, и у повременој гротески. Пешић хумором и иронијом умањује трагичке импулсе током радње, обезбеђујући треперење ведрине и оптимизма.

Чудесно се код Пешића налази :

- у **превратничком односу према природним законима**;

- у **фантастичним просторима** у којима је све могуће и у којима „хоризонт очекивања" разних могућности може бити бесконачан;

- у **антропоморфним облицима и неочекиваним својствима животиња;**

- у **апсурдном понашању и апсурдним односима ликова;**

- у **чаробној моћи ликова** ;

- у **митским ситуацијама.**

Треба истаћи: у Пешићевим лутка-играма (*Гуска на Месецу*, *Бор висок до неба, Чудесни виноград*) **главна осовина чудесног је у апсурдностима,** а функција апсурда у њиховој структури сасвим је различита од оне која је позната из театра апсурда с почетка шездесетих година 20. века.

Пешић је, дакле, по свом стваралачком стремљењу превазишао песимизам драме апсурда, остварујући



Плава птица (режија: Србољуб Станковић)

чудно и чудесно као нову енергију и стварност духа којом успоставља „нову стварност", засновану на постојању смисла. Тако се **чудесно** код Пешића јавља као разрешавање апсурдности у чежњи за укидањем ограничења општепознатих закона (на пример, узрочно-последичних закона, као и осталих ограничења времена и простора, али и граница међу биљкама, животињама, људима...)

Пешић је сав у чежњи за обједињавањем свега у **Једно**, а врхунски резултат његове духовне тежње јесте уклањање дистанце између субјекта и објекта и досезање општељудског, свеопштег и заједничког као свог животног сна.

И док театар апсурда открива бесмислену, обесмишљену, апсурдну стварност која је ћорсокак, безизлазност и паклена немоћ људске егзистенције, Пешић у својим делима помоћу апсурдности ствара „нову реалност" која је чудесна, фантастична или неочекивана, да би у њој наговештавао или откривао нови смисао.

* * *

Стеван Пешић је успоставио нову поетику позоришта за децу схватајући маштовитост као суштину дечје природе, гледајући на детињство као на период „доживљавања чуда и неопходности чуда".

У размишљању о дечјој склоности да чудновато доживљавају свет, треба имати свест да чудо суделује и на самом почетку, у настајању детета, и можда зато деца (а и неки одрасли) дуго задржавају своје „чуло" за тајновито и чудно, јер још дуго остају у вези са неким, само њима знаним извором у утроби мајке који је њихов први и најближи духовни простор. Могло би се рећи да је ту и тајна сила која им обезбеђује развој. Зато у својим играма рано испољавају, на пример, склоност ка скровитим местима, или измишљању разних тајних сигнала у споразумевању са најближим другом или другарицом, које нико неће разумети сем њих. У тајновитим и заверенички дечјим виђењима стварности, прикладна је „клима"

за раст и цветање **чудноватих** и **чудесних** садржаја.

Дете као потенцијално уметничко биће има потребу да мења поредак ствари, јер му оно што затиче у свету није довољно, нити је по његовој мери, и није утврђено по законима правде и хармоније. Могло би се рећи да је карактеристика детета – да оно што је обично претвара у **чудно** или **чудесно** по диктату стваралачког нагона. Дете, такође, захтева од родитеља да га чују и разумеју у његовој потреби за чудесним, и да одговоре његовој машти која је неспутана искуством и логиком и богата неочекиваним обртима.

На крају, треба се вратити на мисао да је стварност заиста најчудеснија и да су први и најоданији истраживачи **чудесног у стварности** деца и уметници. Један од њих је и Стеван Пешић, песник, приповедач, драмски писац, путописац и романсијер, који ће убудуће бивати све чешће проучаван и процењиван, као што су све чешћи поводи да се помене и као стваралац истакне.

Тако песник Лаза Лазић, дајући „само сопствени суд" о нашој књижевности, сматра да је „у групи проклетих, несхваћених и недовољно познатих" на првом месту „велики" Стеван Пешић[23], а Милан Влајчић, поводом књиге француског социолога Жана Дидијеа Урбана *Тајне путовања* пише: „Не можемо да одолимо а да не поменемо да се међу многим путницима, варалицама и скривеним судбинама, налазио један од највећих писаца нашег језика Стеван Пешић, који је године провео на Тибету и у Катмандуу, да би нам оставио књиге о тибетанској култури и маштању, дела која критичари нису приметили јер је писац, уместо да се мота око њих, за то време гутао нова искуства на *крову света*".[24]

И песник Радивој Станивук, примајући Награду „Стеван Пешић", заједно са својим генерацијским пријатељем Д. Ј. Даниловим, истиче: „По продорности својих запажања и скоро суматраистичких, тајновитих повезивања, Стеван Пешић се наставља и на ону традицију нашег путописног романа коју су исписивали Исидора Секулић или Милош Црњански". С обзиром на то да „својим песничким језиком надраста пуку реалност и доводи нас до филозофске запитаности, по овоме другом својству, Пешићеви романи *Катманду* и *Тибетанци*, *Сарат и Випули*, слични су Хесеовим романима, можда и стога што своју материју црпу не само из искуства него из многобројних тајанствених и неухватљивих извора".[25]

Ови завршни осврти на стваралачке особености Стевана Пешића као „српског Хесеа", наведени су због сагледања значаја Стевана Пешића и у перспективи, у његовим новим димензијама. То је истовремено жеља и потреба да се целовитије сагледа и открива чиме би овакав стваралачки дух и у будућности обогаћивао српску књижевност уопште, и српску драматургију којој је у наслеђе Стеван Пешић оставио значајан допринос. Овим истраживањима тај допринос је у основи осветљен, решавањем питања која су се наметала као и откривањем питања за будућа истраживања.

Извод из дужег рада – у сусрет обележавању 20 година од смрти (2014) писца Стевана Пешића (1939–1994); истовремено, 2013. је двадесета година од настанка текста „Тесла или прилагођавање анђела" (1993) истог аутора, а за две године је и 20 година од сценског остварења истоимене представе у Народном позоришту у Београду (премијера 1995) у режији Душана Михаиловића (1932– 2001).

[23] Милош Јевтић, *Распознавања Лазе Лазића*, Кеј, Ваљево, Београд, 1999, стр. 71.

[24] Милан Влајчић, *Позив на неизвесна путовања, Политика,* Београд, 12. август 1988, стр. 24.

[25] Радивој Станивук, *Стеван Пешић-српски Хесе*, Дневник, КУН, Нови Сад, 5. Август 1988,15.

Александра Бјелић

ФОЛКЛОРНИ МОТИВ ВАМПИРА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ДРАМИ

У раду се даје преглед фолклорних представа мотива вампира које се појављују у савременој српској драми. Метод проучавања заснива се најпре на реконструкцији фолклорног мотива овог хтонског бића, на основу грађе народног веровања и предања, а затим се компаративном анализом указује на оне његове елементе које се јављају у драми. Као пример транспозиције овог мотива у жанру драме послужила су дела *Порфирогенеза* Ђорђа Милосављевића и *Сава Савановић – вампирска симфонија* Данице Николић Николић. Анализирајући мотив вампира кроз призму начина постанка, физичких одлика и на крају метода убијања овог демонског бића, у раду се посебно подвлачи жанровска условљеност његових представа. Моћ трансформације односно прилагодљивости, која је једна од главних вампирових особености, тумачи се као један од разлога дуговечности вампира као митолошког бића и вампира као књижевног мотива. Уједно се указује и на могуће перспективе тумачења у приступу његовом књижевном мотиву, а које се у вези вампира и драме 21. века несумњиво тумаче као метафора за политичке и(ли) социјалне прилике – страх пред мрачном будућности, страх од мрака у којем стоји модеран човек и страх од мрака који је у њему самом. Овом тумачењу у прилог иде и чињеница да се ни једна од двеју драме не завршава уништењем овог хтонског бића – људи су ти који који бивају уништавани, међусобно.

Кључне речи: вампир, народно веровање, српско усмено предање, драма, метафора

1. УВОД

Приче о вампиру веома су старе и дају се повезати са митским причама о настанку света, познатим као космогонијски митови. Стварање космоса из хаоса примарни је и врхунски културни чин и, с тим у вези, све што је њиме захваћено постаје културна категорија која се прилагођава новонасталом типу културе и његовим потребама. Фрагменте ових митова срећемо у етиолошким предањима и нема никакве сумње да се у овом контексту вампир може одредити као културна категорија која је сачувала одлике фантастичног[1] и ирационалног и која је, заправо, готов модел преузет из традицијске културе (Радин 1996: 5-6). Овај мотив био је и јесте у великој мери обрађиван и у светској и у српској књижевности. Могућност уобличавања лика вампира у књижевном делу креће се у великом распону – од простог преузимања народних веровања о овом демонолошком бићу до делимичног коришћења фолклорних представа које су филтриране психолошким, социолошким и другим књижевно преображеним значењима. „...Мера у којој се у књижевном делу поштују одлике демона из фолклора одређује меру имплицираних идеја које тај демон у оквиру традиције носи. Одступање од традиције омогућава развијање нових идеја које нису иманентне фолклорном извору..." (Ајдачић 1993: 12).

Развој елемената народне фантастике, а самим тим и мотива вампира и вампиризма, како сматра Ана Радин, започео је у нашој књижевности у другој половини XIX века. До тада су постојали помени, али се ту заправо не може говорити о правој фолклорној вампиристици, већ о једном заобилазном путу у коме је посредничку улогу одиграла хорор фантастика европске готске приче (Дамјанов 1988: 108). У првој половини XIX века мотив вампира користи се у складу са просветитељском поетиком – за рационалистичко-дидактичку критику сујеверја (Радин 1996: 10). Тек у епохи зрелог реализма појављује се целовит мотив и то у приповеткама Милована Глишића и других приповедача који су неговали жанр сеоске приповетке. Пратећи његов каснији развој у српској књижевности, уочава се и његова, како тематско-мотивска, тако и жанровска експанзија.[2]

У овом раду бавићемо се питањем његовог саображавања у српској драми, у којој се јасно уочава својеврсни изостанак овог мотива. Разлози изостанка мотива вампира у овом жанру српске књижевности до XXI века највише се тичу жанровских и поетичких конвенција драме као књижевног рода. Наиме, у нашој књижевности експанзија овог мотива почела је крајем XIX века. Тада је драма у складу са поменутим конвенцијама била исечак из стварности, те је овај фантастични мотив са разлогом изостао са сцене. Осим тога, разлози су били и практичне природе – немогуће је било, у то време, на сцени представити вампира као мешину пуну крви или пласт сена који се котрља. Двадесети век доноси антропоморфизацију мотива, али су теме које се углавном обрађују у драми, а које се тичу фолклорног наслеђа, готово у потпуности изостале, те је поменути мотив и даље остао у сенци. Наиме, две драме на којима се темељи овај рад су *Сава Савановић – вампирска симфонија* Данице Николић Николић и *Порфирогенеза* Ђорђа Милосављевића.[3] Обе су настале почетком XXI-века и пре њих, према ауторовом истраживању, постоји једна драма Јоакима Вујића *Знајеми вампир* која никада није објављена нити играна на сцени. Она је, према речима Павла Поповића[4], заправо превод непознатог аутора са немачког језика. Верује се да се налази у легату Драгомира Јанковића, но сматра се могућим и да је изгорела приликом бомбардовања Београда у Другом светском рату.

С обзиром на то да драме нису толико познате као књижевна дела, биће неопходно најпре изложити њихов кратак сиже. *Сава Савановић – вампирска симфонија* је мјузикл који на сцену изводи најпознатијег српског вампира Саву Савановића. Разлози његовог постанка вампиром су мотивисани његовом еротском природом

[1] Фантастично за данашњег слушаоца али не и за заједницу која о вамиру приповеда.

[2] Више о мотиву вампира у српској књижевности видети у: Радин 1996, Ераковић 2004. и Шаровић 2008.

[3] Драма *Сава Савановић – вампирска симфонија* није штампана, те ће подаци наведени у библиографској парентези садржати презиме аутора, произвољан број стране и годину настанка драме.

[4] Павле Поповић *Нештампане драме Јоакима Вујића*, Годишњица Николе Чупића, XXИВ, стр. 167-219.

и чињеницом да је на силу обљубио кћер већ повампиреног Петра Благојевића. Након што га Петар претвори у хтонско биће Сава се сели у Беч. Тамо уз помоћ Полексије, његовог алтер ега који је добио повампирењем, од зарожанског сељака постаје правим господином у кога се заљубљује кћи најпознатијег аустријског криминолога и вампиролога пореклом из Зарожја – Јанићија званог Ханса. Ипак, Сава одлучује да се врати у Зарожје јер је и даље заљубљен у Ружу Влајну, која сада иако удата и даље осећа последице обешчашћења. Када до Беча стигне вест о правој Савиној природи хајка, коју чине поменути Јанићије, аустријски доктор и несрећна Роксанда, креће за село надомак Бајине Баште. Првобитни циљ искорењивања вампирске пошасти претворио се у свеопшту тучу међу хајкашима који су потпуно заборавили и на Саву и на вампире.

Драма *Порфирогенеза* је комедија коју отвара сахрана гостионичара Стојана Томића, кога су породица и пријатељи убили јер је био одвећ халапљив вампир. У сред питања ко ће сада наследити кафану и Крезу, вампира-угоститеља, појављују се Новак Томић, син покојног Стојана, и Ленка, жена му. Они не знају ништа о вампирској природи нити покојника нити Крезе, што он користи да Ленки пије крв, а Новака да наговара на самоубиство односно повампирење. Иако се у једном тренутку појављује утвара покојног Стојана која сину покушава да објасни намере овог *вампира модерног типа* Креза ипак успева у свом плану – колац у груди ће добити опет неко други. Сцена са почетка понавља се и на крају – породица се окупља да прописно развампири *повампиреног*.

Да бисмо испратили развој мотива вампира у поменутим драмама, биће потребно реконструисати његов модел из традиције заснован на српском фолклору, односно на народном веровању и предању.

2. ПОЈАМ ВАМПИРА

2.1. Митско мишљење као тумачење појма *вампир*

Судећи према свему што знамо до сада, извориште самог појма *вампир* је у миту. Митска слика света заснована на бинарном начелу поделе добра и зла, несумњив је доказ да се у том контексту вампир везује за оне еквиваленте који се процењују као негативни. Сви космогонијски митови посведочиће нам да је порекло демона истоветно са пореклом бога. Они су натприродне силе истог порекла и једнаке снаге. Особине *злог бога*, архидемона, конкретизоване су у ликовима нижих демона који насељавају његово царство. А на тим одликама засноване су и њихове функције и послови које обављају. Одузимање људског живота исисавањем крви само је један из низа њихових послова. У развијенијим демонолошким системима овај посао везује се за одређен тип демона који се може сматрати митским[5] еквивалентом вампира. (Радин 1996: 22).

Типске одлике и богова и демона чине њихови епитети, атрибути и функције. Атрибути бога подземља су знакови, обележја и додаци који сведоче о неким његовим особинама. Познато је да је главни атрибут хтонског бога вук. Ова животиња је вишеструко значајна за нашу културу. Он је не само српски тотем, већ је непосредно везан и за Светог Саву, који је, дакако, хришћански еквивалент хтонског божанства. Вук је и у читавој индоевропској традицији атрибут бога подземља. Сматра се да је првобитни облик хтонског божанства био управо стари и хроми[6] вук, који је тек касније антропоморфизован. Овакво представљање вука као појавног облика божанства веома је значајно ако имамо у виду да је и он најчешћа метаморфоза вампира која је и допринела њиховом појмовном изједначавању.[7] Следећи најчешћи атрибут хтонског божанства је коњ. Он је атрибут словенских богова Световида и Триглава који су у тесној вези са подземним светом. Дабог, између осталог, јаше обично вранца, а и „...вампир хоће да јаше коња, враног без белеге, те зато људи ујутру такве коње налазе са исплетеном гривом, знојаве и заморене..." (Ђорђевић 1953: 176). Зато је и разумљиво што се гроб вампира проналази уз помоћ вранца без белеге. Инкарнација хтонског божанства у њему неће ударити на себи сличног. Сма-

[5] Представе о вампиру одговарају нижој митологији.

[6] Хроми Даба и Свети Сава су по народном веровању и предању били, такође, хроми.

[7] Вук Стефановић-Караџић није правио разлику између појма вампира и појма вукодлака.

тра се да је и коњ, као и вук, териоморфни облик подземног божанства, те веома поуздано средство за његово препознавање. Осим коња и вука, и петао се јавља као један од најчешћих териоморфних атрибута бога подземља. Он је једна од могућих метаморфоза вампира, а његово јутарње оглашавање је временска граница између горњег и доњег света после које демонске силе више немају власт на овом свету.

Идентификацији божанства помажу и магични предмети када су у служби атрибута. Они су карактеристични за богове подземља. Огртач који носе Хад, Водан[8] и хришћански ђаво потпуни је еквивалент вампировом покрову у коме се налази сва његова моћ. Обућа је, такође, један од сталних атрибута хтонских божанстава и упадљив одевни предмет вампира. Вампир се обично приказује у чизмама, али и у опанцима и другој врсти обуће.

Осим атрибута, за бога подземља и вампира карактеристичне су још две особине – да су црни и да су велики љубавници. Црна боја је природно обележје божанства подземног света и потиче из општег митског класификационог бинарног система црно – бело, ноћ – дан, тамно – светло, смрт – живот, доле – горе (Радин 1996: 26). Атрибут великог љубавника општа је карактеристика хтонских богова и објашњава се свеколиком митском тенденцијом повезивања Танатоса и Ероса.

Појам вампира јавља се и у слојевима који су старији од митологије. „...Физичка представа о покојнику који се у телу враћа са оног света сигурно је изворна и проистиче из преанимистичког мишљења у коме се тело и душа још увек поистовећују..." (Буркхарт 1993: 70). Поред ове представе, постоји и представа о човековом двоструком телу. Њу Буркхарт сматра творевином „најстаријих ловачких култура". Тако се веровало у такозвану телесну душу која се могла налазити у коси, ноктима, крви или костима. Због овог веровања постојао је и ритуал поновног сахрањивања[9] покојникових ноктију или косе испод кућног прага како се он не би враћао из света мртвих и узнемиравао заједницу. Са појавом анимизма, који је веровао у дуализам душе у односу на тело, покојник који се враћа почиње да се замишља у облику даха, магле или сенке, односно у облику „сеновитих животиња"(Буркхарт 1993: 72) у које се уселила „слободна душа" (Јовановић 2004: 230).

Веселин Чајкановић је вампира дословно изједначио са архидемоном. Осим поменутих, његов доказ је и то да је најчешће станиште вампирово воденица. Њеним проналазачем и евентуалним становником у време паганизма сматрао се Дабог. То што је вампир црвен у лицу само је делимично због веровања да се напио људске крви. У старом веку су богови и демони често замишљани и представљани са црвеним лицем. Црвена боја изразито је амбивалентна и у ритуалном коду рачуна се као хтонска. Она се повезује са ватром и крви и заступљена је у бројним обредима сахрањивања и одбране од нечистих сила. Она, дакле, указује на хтонски елемент и присуство хтонске силе, те је самим тим и прилична вампиру.

Душан Бандић примећује да су основне представе вампира готово истоветне код свих народа. У својој одредници овог митског бића он најпре полази од једне од функција мита и обреда да преносе одређену поруку. Ослањајући се на религијску концепцију предака која пропагира живот након смрти као прост наставак земаљског живота и чињеницу да је вампир у сваком друштву окарактерисан као негативна и надасве опасна појава, Бандић вампира заправо сматра аберантним појединцем.

2.2. Порекло термина

Слободан Зечевић каже да су митска бића под именом *вампир* била позната свим Словенима, на шта упућује и историодност њихових назива. Руси и Украјинци су га називали *упиор* а Белоруси *вупор*. Пољаци су га називали *упиор* и *вапир*, а Бугари *вампир* и *вапир*. У Тимоку ово биће има сасвим другачији назив – *тенац*, док је код динарских Срба уобичајен назив за њега био *вукодлак*.

У *Етимологијском ријечнику хрватскога или српскога језика* Петар Скок порекло речи *вампир* налази у прасловенском фолклорном термину анимизма. Наиме

[8] Германски бог подземног света звао се Водан.

[9] Овај обичај подробније су проучили и објаснили Тихомир Ђорђевић (*Поновно или двоструко сахрањивање*) и Веселин Чајкановић (*Сахрањивање под прагом*).

вам- је негативно **у** као у речи убог, док пир - пер значи летети. Етимолошки се тако вампир може тумачити као нешто негативно и нељудско што се да повезати са анимистичким представама о души. Он сматра да је термин *упир* који се користи код нас потекао од севернотурског убур- што у преводу значи вештица. Вештица се, иначе, сматра женским корелатом вампира (Чајкановић 2003: 139).

Вук Стефановић-Караџић није правио разлику између вукодлака и вампира. „...Вукодлак се зове човјек у кога (по приповиједткама народнијем) послије смрти 40 дана уђе некакав ђаволски дух, и оживи га (повампири се)..." (Стефановић-Караџић 1987: 51). Чајкановић то поткрепљује чињеницом да с обзиром на анимистичко схватање по којем је вампир заправо дух, а вук словенски тотем, не чуди што се после смрти душа враћа у форму свог тотема. Уосталом, наш највећи бог имао је првобитно вучји облик.

Веселин Чајкановић дефинише вампира као „...мртво тело које је оживело и устало из гроба и које лута по околини и дави људе по кућама и пије крв њихову. То је, дакле, преанимистички демон, живи леш..." (Чајкановић 2003: 132). Млађе, анимистичко, схватање каже да из гроба излази само вампирова душа и то у облику лептира, а онда се може даље претварати у човека, животињу или какав предмет.

3. ФОЛКЛОРНЕ ПРЕДСТАВЕ О ВАМПИРУ

Објашњење порекла веровања у вампире, како сматра Слободан Зечевић, захтева неколико објашњења о веровању у загробни живот уопште и о души. Према овим веровањима, човек се састоји од свог материјалног и нематеријалног дела, односно тела и душе. Током живота ове две компоненте човековог бића чине нераздвојну целину. Смрт наступа онда када се оне раздвоје, када душа напусти тело. Тада, душа која је вечна и бесмртна, мења своје станиште и прелази у „онај свет"[10].

У народном демонолошком предању и веровању преовлађује анимистичко поимање овог хтонског бића. По њему, вампир је нечиста душа умрлог која се појављује у различитим облицима, враћајући се међу људе да им чини зло и угрожава живот испијањем крви. Поред овог и оваквог схватања, сачувано је и анимистичко схватање по коме је вампир „живи мртвац", односно тело умрлог које и даље живи, злоставља људе и угрожава њихове животе. На ова схватања етнолози гледају као на веома стара и верују да су настала у оној фази развоја свести у којој је разлика између живота и смрти била неодређена и у којој су оне сматране етапама људског постојања. Осим ових схватања вампира, у традицији се јавља и христијанизована варијанта. Њу одликује синкретизам паганских појмова зла и смрти са одговарајућим хришћанским представама сажетим у лику ђавола. По њима, вампир устаје из гроба и чини свакојака зла јер је у њега ушао ђаво.

3.1.Постанак вампира

Да ли ће се душа од тела растати лако или на тежи начин, зависило је од тога какав је појединац био за живота. Примерни и праведни нису имали никаквих тешкоћа и њихова душа се са лакоћом одвајала од њиховог тела. Проблем је наступао код оних рђавих и грешних. Народ верује да постоје два типа мртваца који имају предиспозиције за повампирење. Они су рашчлањени на основу личне „кривице" покојника. Прву групу чине они који су за живота били грешници и преступници, развратници или богохулници и сами су својим грехом, као непожељним и санкционисаним поступком, иницирали повампирење. „... Вампири се зао човек кому земља не да у се, него га мртва избаци..." (Чајкановић 2003: 164) али „... нарочито се вампире старије особе, јер што је ко старији утолико је грешнији..." (Чајкановић 2003: 165). Душа се могла повампирити својевољно, својом кривицом, али и недобровољно, односно туђом кривицом. У ову групу сврставани су покојници над којима није одржан пригодан и прописан посмртни обред. Овој врсти се придружују и они које је на посмртном одру прескочила каква животиња, која се у народу сматра хтонском, и они преко чијег су тела додавани неки предмети. Обе врсте предиспозиција почивају на истом феномену – феномену греха. Он је оштро санкционисан казном која се у народу сматра најтежом и најгором јер не угрожава

[10] У претходном поглављу, које разматра место вампира у миту, наведена су и објашњена и веровања о представи душе пре анимизма.

само појединца већ читав колектив.

Сава Савановић[11], вампир из драме *Сава Савановић – вампирска симфонија* увампирио се јер је био „...љигави представник друштва..." (Николић-Николић 2011: 18). Наиме, за живота, Сава је био воденичар који је био и велики љубавник у селу Зарожју. Након што је на силу обљубио кћер девицу Петра Благојевића[12] и тиме починио грех, на његову душу пада и клетва унесрећене жене „...Проклет да си Савановић Саво/ Уклета ти душа вазда била/ Што си мене данас обљубио/ Грех ти пао на погану душу/ Клетва мога оца нек те стигне/ Нек ти врати све мило за драго/ Крв си хтео жедан ћеш је бити/ И занавек све до судњег дана..." (Николић-Николић 2011: 16).

У народу постоји и веровање да је вампиризам наследан. У студији Гордане Благојевић *Прилог проучавању вампира у Срба или лужничке приче о вампиру* наилазимо на још један занимљив податак. Наиме, казивачи у селу Стрелац су мишљења да не може свако да се повампири, већ је то наследно. „...Не вампири се сваки, то иде по крв, по фамилију..." (Благојевић 2004: 237). Са овим веровањем се може повезати разлог повамирења Крезе Савановића[13], вампира из драме *Порфирогенеза*. Наиме, њега, судећи по презимену, можемо сматрати потомком Саве Савановића. Кроз ову драму провлачи се још један могући разлог повампирења: Креза саветује свог власника Новака Томића да се убије и тако постане вампир. Самоубиство је у хришћанству познато као један од најтежих грехова, те се у овом контексту да тумачити као могући разлог и начин повампирења.

[11] Сава Савановић је најпознатији српски вампир из приповетке Милована Глишића *После деведесет година*. Његово станиште налази се у околини Бајине Баште у селу Зарожју у коме постоји воденица за коју се и дан данас верује да је обитавалиште овог вампира.

[12] Петар Благојевић је први познати српски вампир кога су мештани села код Великог Градишта убили. Наиме, извештај аустријског службеника Фромбалда о овом случају, објављен у бечком часопису *Wienerisches Diarium*, спада у прва помињања вампиризма у Европи новијег доба.

[13] У имену Крезе Сваовића уочљива је хумористична алузија на вампирске зубе.

3.2. Живи мртвац

Према народном веровању, вампир може изгледати различито јер поседује велику моћ трансформације. Он се појављује у облику неке животиње, птице или инсекта, или као неки предмет. Ипак, најчешће је антропоморфан са нарочитим вампирским атрибутима. Он је, према веровању нашег народа, црвен у лицу, надувен и најежен (Зечевић 1981: 111). Има велике црвене очи које могу бити и животињске – мачје или козје. У неким крајевима верује се да крије очи у сусрету са човеком, па нико не зна какве су заправо. Зуби су му најчешће крвави и црвени или чађави и црни а понегде се верује да су гвоздени и сјајни. Усне су му плаве са траговима свеже крви и из њих бије пламен. Има велике и снажне шаке и крваве руке (Ђорђевић 1953: 159).

Вампирово тело приказано је различито. По некима, оно је идентично какво је било и док је био жив. Други га пак виде као мешину која је обично надувена и пуна слузи и крви. Неки мисле да његово тело нема костију нити меса. Најраспрострањеније је веровање да је изразито крупан, надувен и висок, те да му је тело обрасло длаком налик вучијој. Верује се и да је од саме коже испуњене пихтијастом масом, и ако се убоде да ће да се распукне. Опште је мишљење да нема сенку. Ако се спомињу његови нокти, они су обично велики и оштри. Испод њих је усирена крв и земља. Његов глас је страшан, продоран а понекад и животињски, мачји или дечји. Обично је „... увијен у оно исто платно којим је покривен кад је умро..." (Ђорђевић 1953: 160). На ногама му је укопна обућа, опанци или чизме.

Креза Савановић, Петар Благојевић и Сава Савановић су, што због развоја мотива што због жанровских конвенција, приказани као антропоморфна бића са одређеним вампирским атрибутима. Лик вампира је током времена у књижевности постајао све више антропоморфизован. Драма је жанр који је превасходно написан за извођење на сцени, те је антропорфизованост лика вампира такорећи нужна. Сава је описан и као сељак и као господин, и закопчан и раскопчан, убледео и са израслим очњацима (Николић-Николић 2011: 3). Писац је нарочиту пажњу посветио опису његових очију за које каже да су примамљиве и тамне „...Пила бих црнило твога ока/ Мами ме страшно тама дубока/ Тај бездан там-

ни што ме у се носи..." (Николић-Николић 2011: 56) Креза је „...погрбљен, мршав човечуљак воштано бледог тена и упалих очију..." (Милосављевић 2004: 3). Он стално носи нешто што личи на радну кецељу а што се заправо може лако повезати са фолклорном сликом вампира који се појављује огрнут својом укопном одећом, одром. Петар Благојевић је „...бесан, очајан, крвожедан, опасан и исколачен. Прави вампир..." (Николић-Николић 2011: 17). Сваки од ових описа наших јунака вампира поседује оскудне сличности са фолклорним моделом овог демонског бића. Осим антропорфности и упечатљивог описа вампирских очију готово ништа није сачувано од првобитне представе.

Верује се да ово демонско биће располаже веома великом моћи преображаја и да се тако може провући свуда, и кроз најмање рупе. Ова одлика вампира јавља се и у драми *Сава Савановић – вампирска симфонија*. Ружи Влајни није јасно како се Сава „...успео уз они басамаци кад је све замандаљено..." (Николић-Николић 2011: 48). Он јој на то одговара да за њега браве не постоје и да он улази где год пожели, што је директна алузија на његову трансформацијску моћ.

У гробу је вампир обично приказан као свеже нераспаднуто тело које лежи на боку или стомаку, а неретко и седи. Има неприродан положај очних капака, који сведоче о његовој вампирској природи – очи су му полуотворене или разрогачене. Када вампиролог Јаничије звани Ханс аустријском доктору приповеда о случају вампира Петра Благојевића, коме су локални становници раскопали гроб он каже том приликом да „... леш покојног Благојевића није био у фази распадања, већ је био онако фино румен, мало поднадуо и имао је карактеристичне трагове скорене крви у угловима усана..." (Николић-Николић 2011: 58)

Неки сматрају да вампир може живети довека. Други, пак, да „... до 40 дана оди..." (Благојевић 2004: 238), 6 недеља, једну до две године или 77 и 90 година. Ниједан од ових бројева није случајан нити произвољан. Сваки конотира неко симболичко или магијско значење. Четрдесет дана је у дубокој симболичкој вези са посмртним и погребним обредима и обичајима. Многи народи верују да је души управо потребно ових 40 дана да оде са овог на онај свет. Срби верују да је то време најинтезивнијег саобраћања са покојниковом душом и најважније раздобље погребних обреда. Она тада лута и тражи пут на онај свет, те су обреди у том периоду, осим што су веома бројни, врло санкционисани.

Симболичка вредност броја 1 посматрана кроз призму вампиризма поистовећује се са антропоморфизмом и преносним значењем заокружености целине, односно почетка и свршетка животног круга. Број два као оличење супротности, подвојености и амбивалентизма, близак је општим вампировим одликама. Број 7 је магијски број првог реда. Он је симбол вечног живота и обнављања, што је у директној вези са натприродним продужењем живота повампиреног. За овај број везује се и принцип трансформације – онај који условљава вампирову моћ преображаја. Број 77 је заправо типично традиционално усмеравање моћи броја 7. Најзад, број 9 је и број који се повезује са стварањем, са подземним царством, сваким почетком и свршетком. Исказује есенцијалну немерљивост, те не чуди зашто је народ баш њега бирао да одреди вампиров век. Време повампирења одређује се као првих 40 дана од вампирове смрти. Већ је поменуто да је тада усмерење душе у току и да је то један од најкритичнијих периода по исход њеног пута.

Сава Савановић у нашој драми некада има двадесет и кусур, а некад преко 80 година (Николић-Николић 2011: 3). Писац каже да то зависи од прилике. Овде се свакако не може говорити о некој значајнијој симболици поменутих бројева, али је зато јасна повезаност са горепоменутом способности вампирове трансформације. Креза, како писац каже, има тачно 333 године. Симболика овог броја је готово истоветна са симболиком броја 9. Она Крезу и симболично и дословно повезује са стварањем, подземним царством и сваким почетком и свршетком, како драме у целости, тако и животног циклуса његових садашњих и будућих господара. Наиме, и почетак и крај драме обележен је Крезином реченицом „...Што ме тако гледаш газда? Зар ти нисам лепо рекао – док буде људи, биће и крвопија?..." (Милосављевић 2004: 3). У првом случају реченица је упућена управо преминулом Стојану Томићу, власнику гостионице и Крезином власнику, док је на самом крају дела иста реченица упућена Новаку, тек преминулом Стојановом сину, такође власнику и

гостионице и Крезе.

Главно вампирово делање је угрожавање људског живота. Верује се да се он храни људском крвљу и тако изазива човекову смрт. Међутим, сматра се да вампир злоставља људе и на друге начине. Он их дави, гњави, мучи, рве се са њима, једе их, гризе им срце, вади утробу и прождире је (Радин 1996: 36). Осим људи, ово хтонско биће напада и стоку. И Сава и Креза се у овим драмама хране људском крвљу. Креза, који обавља *дневни посао* гостиничара, своје услуге наплаћује у литрама крви.„... Гост: Ја... Молим, рачун... Морамо да идемо.... Шта је ово? Креза: Цифра, и валута.. Гост: Која валута? Изгледа као... Креза: Литар, драги господине! Литар!..." (Милосављевић 2004: 23) Сава Савановић, након одласка у Беч, почиње да ради као трговац стоком, и тада се, што због језичке баријере, што због неугледног изгледа због ког не може да се пробије у бечке социјалне кругове, храни искључиво крвљу животиња које продаје.

Осим поменутог, вампир још и општи са женама и зачиње пород.[14] Верује се да долази највише својој жени, посебно ако је млада и лепа, али и туђим. Са њима зачиње децу која су, како наш народ мисли, или наказна и кратког века, или имају моћ да лако открију и убију вампира. О еротском нагону вампира има много података у предању . То се може повезати са веровањем у изузетну путеност демона и богова уопште, и у великој је спрези са митском категоријом плодности. Ова особеност вампира као демонског бића нашла је одјека у драми код вампира Саве Савановића. Он је био и за живота велики љубавник, а то је остао и у смрти. И даље је заљубљен у Ружу Влајну због које је и постао вампир, али и у Бечу је велики заводник. „... Жено, млечна тела, један сам те врло/ Мој дух пун је страсти, жеља крв ми трује/ Са распуклих усана руј ми време стрло/ Срце ми је восак, болна су ми недра/ Љубио бих мало твоје бело грло..." (Николић-Николић 2011: 55)

Вампир, кажу, може дуго бити међу људима, скривајући своју праву природу. Тада је он, обично, у некој страној земљи, далеко од ближњих који би га, евентуално, могли препознати и открити. Вампир, у тој далекој земљи, има свој дневни посао. Он је увек уско везан за крв и месо, метал и оштра сечива и трговину њима. Вампир Сава Савановић се, као што смо већ поменули, још на почетку свог вампирског живота одселио у Беч. Његов дневни посао је посао трговца стоком, који му, осим потребне маске, обезбеђује и исхрану. „...Глас о томе да сам вампир ће да се пронесе...Емигрираћу из села и из Србије. Идем у Беч да радим као трговац стоком. Аустријанци воле наши прасићи, тако да леба неће да фали ни теби ни мени..." (Николић-Николић 2011: 26). Креза Савановић је гостиничар, који, као што смо већ поменули, своје услуге наплаћује у литрима крви.

Места на којима се вампир најчешће појављује јесу она која се и иначе сматрају пребивалиштем мртвих. Она су сва табуисана у народној традицији, а највећи број њих су, уз то, и гранична – између доњег и горњег света. То су места као што је праг, капија, стреха, извор, бунар, буњиште, раскршће и воденица. То што вампир особито воли да посећује воденице, Чајкановић, насупрот Вуковом тумачењу да он то чини у време глади, односно када је година била неродна, објашњава чињеницом да је српски врховни бог, чија је природа била такође хтонична, сматран за проналазача и евентуалног становника баш тог места. Нарочито се издвајају она опасна, хтонска места, на којима се по предању окупљају нечисте силе и злодуси. Зато се и вампир појављује најчешће „...у глухо доба по гребљу и око гребља, у својој кући и око ње, по кућама и око кућа својих ближњих и око вода и млинова..." (Ђорђевић 1953: 177). Писац драме *Сава Савановић – вампирска симфонија* спојио је на занимљив начин Савино занимање за живота са местом његовог појављивања. Наиме, Сава је био воденичар, те је сасвим логично да ће и у смрти обитавати око своје воденице. Својеврсна демистификација места извршена је и чињеницом да се недалеко од Савине воденице налази и гробље, на коме Сава, осим што обитава, тражи и жртве. Несумњиво је и да је писац, изабравши ова, у традицији табуисана места, рачунао и на конотације које имају у колективној свести. И Креза Савановић се појављује и обитава на једном од граничних места. Наиме, гостионица у којој он ради, изграђена је на раскршћу. „...

[14] Тихомир Ђорђевић у овеоме види заправо злоупотребу страха од вампира. Он примећује да се ти вампири обично јављају око кућа младих и лепих удовица и девојака. Дешава се чак и да је дотична девојка у договору са вампиром и да тако одржавају своју везу, која не би била прихваћена у колективу.

Њега су Турци убили пре три стотине година, и то четири до пет пута, па га овде и сахранили! И остао би доле под земљом, да мом несретном деда-Паји, није пало на памет да на раскрсници подиже кафану! ... Правио Паја магацин, ширио темеље – кад ето ти сандука и Крезе унутра! Тако нам и треба кад радимо без грађевинске дозволе... (Милосављевић 2004: 22). Овде аутор и на један хумористичан начин општи са традицијом, изравњујући грех и грешност, који, као што је било речи у претходном делу рада, изазивају повампирење и појаву вампира са грађењем без грађевинске дозволе, односно са грехом према држави и просторном планском уређењу.

Време појављивања вампира поклапа се са временом у коме, по народном веровању, душе мртвих постају активне. То је време после заласка сунца, време великог поста, зимски период и такозвани некрштени дани – дани од Бадње вечери до Крстовдана, Богојављења или Спасовдана. У овом периоду вампир се појављује најчешће у глуво доба, око поноћи и у ноћи пуног месеца или у ноћи без месечине. Глуво доба је доба највеће мистерије. Оно траје, по неким веровањима, од једанаест или дванаест сати ноћу, па до првих петлова. Верује се да је ово доба пуно утвара, вампира и нечастиваца, и да тада не треба излазити из куће. Дан у недељи у коме се, према народном веровању, вампир никада не појављује јесте субота, односно, суботња ноћ. И Креза и Сава се, сходно традицији, појављују управо у ово време. Ипак, аутори и уопште развој који је мотив претерпео кроз време, дозволили су појаву овог демонског бића и дању. Али, иако су почели да се појављују по дневној светлости, ипак су остали ноћна бића. Њима смета светлост и сунце. Сава тада „...носи наочари за сунце..." (Николић-Николић 2011: 27) док Креза и даље сматра да се „...са сунцем није шалити!..." (Милосављевић 2004: 14). Он се чак у директном додиру са сунчевим зраком и онесвести.

3.3. Заштита од вампира

Верује се да се од вампира може заштитити на два начина. Најпре, ту је превенција да се мртвац уопште повампири. Али ако до повампирења ипак дође, народ је развио и мере заштите и, напослетку, начине убијања овог демонског бића.

Универзално средство превенције од повампирења јесте поштовање строго прописаних правила полагања самртника на одар и његовог чувања пре сахране. У циљу појачања мера превенције или неутралисања начињеног пропуста примењују се и нарочите мере. Најчешћи и најбројнији су обичаји начињања мртваца. Они се састоје у пробадању или засецању леша на одру и почивају на прастаром веровању да се ремећењем целине и животног круга прекида његово обнављање. Овакви обичаји веома су бројни и разнолики, и умногоме зависе од краја у коме се примењују. Упадљива суровост оваквих радњи заправо најбоље сведочи о величини страха од вампира. У циљу спречавања устајања мртваца из гроба, осим начињања, покојник се и „спутава". Најпоузданијим средством сматрало се физичко оштећење покојниковог тела. Овакве радње су врло сродне магијској фиксацији јер им је циљ да вежу умрлог за одређено место.

Изношење мртваца из куће такође обилује магијским радњама предохране вампира. А обичаји припремања и заштите гроба су од круцијалне важности у превенцији повампирења, те се њима придаје нарочита пажња. Гроб је, иначе, строго табуисано место и никада се не раскопава, осим у случајевима када постоји сумња да у њему лежи вампир.

У нашем народу сачувано је и неколико превентивних мера које се обављају после сахране. Оне се углавном своде на технику круга, заметања трагова и путева и универзалну технику парс про тото. Тако се јутро након укопа жене враћају на гроб да би га опасале жутим пасуљем, кући се након сахране увек враћа другим путем, а опанак умрлог пуни се земљом са гроба и баца у реку.

У драмама *Сава Савановић – вампирска симфонија* и *Порфирогенеза* готово да нема трага начинима предохране од вампира. То је свакако зато јер на сцену ступају већ повампирени појединци, око чијих се живота драма и плете. Једини присутан вид заштите од вампира је појава апотропејских средстава. Апотропејска средства заузимају веома важно место у традицији српског народа међу заштитним мерама. То су глогов колац, бели лук, ватра и разно трње. Њима секите деца и стока, или се носе у џепу, као амајлија. У обе драме јавља се мотив белог лука као сигуран начин заштите од овог демона. Он

је унеколико измењен и прилагођен модерним приликама, те Новак, уместо ченом белог лука, Крезу покушава отерати чајем од белог лука и таблетама гарлик натурале (МИЛОСАВЉЕВИЋ 2004: 14). Ружа, коју Сава непрестано прогања, своју кућу је окитила чешњаком да би се заштитила. Њему тај мирис упадљиво смета. „...Моја Ружо, љубичице бела/ Много си ми нешто невесела/ Радо бих те стисно око струка/ Али ми смета венац белог лука..." (НИКОЛИЋ-НИКОЛИЋ 2011: 47). Јако апотропејско средство које се са појавом хришћанства користи у борби против демона је свакако и крст. Вампир Креза се не плаши крста. Он на њега не делује. Када га Новак нападне њиме он му говори: „...Ако си га понео због неког вампира – они се тога плаше само кад се у крст верује. Верујеш ли ти, добри газда?..." (МИЛОСАВЉЕВИЋ 2004: 25). Ова реплика је несумњива ауторова алузија и критика на једно битно обележје савременог друштва. Реч је о инерцији по којој савремени човек делује и прихвата симболе и обележја своје вере, а која је ништа друго до оличење површности која влада у свим сферама његовог живота и односа, а самим тим друштва у целости.

Ако би се и поред свих мера предострожности покојник ипак повампирио прибегавало се одбрамбеним мерама. Обичаји везани за убијање и уништавање вампира строго су детерминисани и санкционисани. Наиме, прописано време за уништавање вампира је субота, односно суботња ноћ. То је једино време када вампир остаје у свом гробу. Субота је, иначе, дан посвећен мртвима и намењен је различитим обичајима који изражавају поштовање према њима. Она је уједно и дан мировања и летаргије (РАДИН 1996: 55) те отуда и уверење да вампир баш тог дана не напушта гроб. Новији, хришћански слој веровања објашњавао је овај феномен успоменом на Христове муке[15].

Уништење вампира могло се извести тако што би се „б'цнуо" његов кожни омотач. Тада би истекла из њега та пихтијаста маса од које је сачињен, а он више не би био у стању да се креће. Други начин за уништавање овог демонског бића је спаљивање његовог тела. Али, најчешће се комбинују оба. Вампира могу убити људи које у народу називају вампирџије или вампировићи. Према веровању, то су или деца рођена у суботу или деца настала из везе вампира и смртне жене. Једино их они могу видети и разговарати са њима.

Уништење и убијање вампира у драмама комбинује управо обе поменуте методе. За онога за кога се сумња да је вампир, процедура је да се најпре прободе глоговим коцем, а потом спали. У драми *Сава Савановић – вампирска симфонија* Рузмила, мајка Јанићија криминолога и вампиролога, саветује свог сина о начинима развампирења вампирског бића. „...Јанићије, не будали сине/ Већ ти крени гробове да копаш/ По Европи и по свету целом/ Те отвори сандуке дрвене/ Како на кој леш би наишао/ Светом водом пошкропи га прво/ Обаспи га цвећем босиока/Коцем међу прса га прободи/ А сребрни крст на чело стави/ Очас има да се развампири..." (НИКОЛИЋ-НИКОЛИЋ 2011: 33). Свему овоме Јанићије је, приликом убијања Петра Благојевића, додао и традиционални обред спаљивања тела. У драми *Порфирогенеза* мештани Вуковице су развампирили покојног Стојана Томића провереним методама глоговог коца и одсецања главе. „...КРЕЗА: А колац сте значи забили? ТЕРЗИЋ: Закуцао сам га за сандук... као несташног лептира. КРЕЗА: И главу сте – онако? КУЈУК: Баш тако!..." (МИЛОСАВЉЕВИЋ 2004: 4).

4. ЗАКЉУЧАК

Као једну од главних особености вампира као демонског бића споменули смо његову моћ трансформације односно прилагодљивости. Ова особина је и разлог дуговечности вампира као митолошког бића и вампира као књижевног мотива. Марија Шаровић је мишљења да је она заслужна и за семантичку многоликост коју поседује, а која, са друге стране, условљава бројност жанрова који га обрађују. Ипак, иако је метафорска употреба овог мотива готово неограничена, вампир чува своје изворно значење зла и трпи само оне промене које условљавају књижевна и културна норма. Отуда вампир и у миту и у књижевности значи несрећу, зло и смрт, упркос томе што је у миту демон, а у савременој књижевности човек (РАДИН 1996: 215-217).

У приступу књижевном мотиву вампира могуће је издвојити неколико перспектива тумачења. Марија Шаровић сматра да су то моћни сексуални симболизам мо-

[15] Велика субота је празник којим се обележавају Христове муке.

тива, фројдовски тонови вампиризма, религиозне теме, веза са окултизмом и књижевним митом и мотив као политичка или социјална категорија. Вампир у драми XXI века се, у вези са овом поделом, несумњиво да тумачити као метафора за политичке и(ли) социјалне прилике. Његова појава и даље изазива исконски страх, али страх од вампира XXI века заправо је страх пред мрачном будућности, страх од мрака у којем стоји модеран човек и страх од мрака који је у њему самом. „...Вампир је тако карикатурална представа нас самих, лишена комичне конотације..." (Радин 1996: 216) чији је циљ да савремени свет сравни са митским хаосом и моделује га као апокалиптичну визију у којој доминира зло. Зло, које је вечно и несавладиво и, у овом случају, приписано не демону већ човеку. Овој тези у прилог иде и чињеница да се ни једна од двеју драма не завршава уништењем вампира. Људи су ти који који бивају уништавани, међусобно. Тако Сава Савановић, на самом крају драме, присуствујући сцени колективне туче међу вампиролозима и мештанима села Зарожја, изговара: „...Дошао је крај света. Ови су гори и од мене!... Када видим ово, дође ми да се убијем! Мене је неизмерно срамота..." (Николић-Николић 2011: 26).

Елементи фолклорног мотива вампира су у случају драме XXI века комбиновани су са елементима овог мотива преузетим из савремене популарне културе. Представа о вампиру као мистичном и боемском *човеку*, најчешће странцу, воштано белог тена и упадљивих белих и оштрих очњака несумњиво је имала удела у изградњи лика вампира у овим драмама. Осим поменутих жанровскох конвенција којима је мотив вампира, заснован на народном веровању и предању, морао да се прилагоди, траг су оставиле и овакве представе из савремених филмова, стрипова и романа који су временом стицали све већу популарност. Мотив вампира, какав нам се очитује у савременој српској драми, својеврсан је спој традицијског и модерног. Његова експанзија као књижевног и драмског мотива се да тумачити, осим тренутном популарношћу обраде, и интересовањем и враћањем домаћем фолклору као највећој и још увек не толико истраженој ризници нових мотива и тема.

ИЗВОРИ

Гордана Благојевић, *Прилог проучавању вампира у Срба или лужничке приче о вампиру*, Гласник Етнографског института САНУ, књ. LII. 2004, Београд.

Даница Николић-Николић: *Сава Савановић – вампирска симфонија*, 2011.

Ђорђе Милосављевић: *Гола Вера и друге драме*, Народна библиотека Вук Караџић, Крагујевац, 2004.

Румјана Данова, *Вампир у погребним обичајима*, Етно-културолошки зборник за проучавање културе источне Србије, 2001-2002, 7.

Тихомир Ђорђевић, *Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*, Српска академија наука, Београд, 1953.

Татомир Вукановић, *Студије из балканског фолклора*, Народни музеј, Врање, 1969.

Литература

Александар Павловић, *Представе о вампиру као упозорење живима*, Баштина, 2010, св. 28, Приштина – Лепосавић.

Ана Радин, *Мотив вампира у миту и књижевности*, Просвета, Београд, 1996.

Бојан Јовановић, *Вампир као метафора*, Гласник Етнографског института САНУ, 2004, књ. LII, Београд.

Бојан Јовановић, *Српска књига мртвих*, Градина, Ниш, 1992.

Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, СКЗ, Београд, 1973.

Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, ДГИП Просвета, Ниш, 2003.

Виљем Баском, *Облици фолклора: прозне наративје*, Поља: часопис за културу уметност и друштвена питања, 1987, 33, 340, 224-228.

Вук Стефановић Караџић, *Српски рјечник (1852)*, Просвета, Београд, 1987.

Дагмар Буркхарт, *Веровања у вампире у југоисточној Европи*, Расковник, 1993, XIX, 71-72.

Данијел Синани, *Народна религија*, Српски генеалошки центар: Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета, Београд, 2010.

Драгана Вукићевић, *Писмо и прича: српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција*, Друштво

за српски језик и књижевност Србије, 2006.

Душан Бандић, *Царство земаљско и царство небеско: огледи о народној религији,* Библиотека XX век, Београд 1997.

Јован Јанићијевић, *У знаку Молоха: антрополошки оглед о жртвовању,* Вајат- Београд, Београд, 1986.

Карл фон Сидов, *Категорије прозног народног песништва*, Поља: часопис за културу уметност и друштвена питања, 1987, 33, 340, 229-231.

Лидија Радуловић, *Вампир: осуђени митски предак и симбол осуђеног мушког сексуалног потенцијала*, Етноантрополошки проблеми, год. I, св. 1, 2006.

Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији јужних Словена*, Просвета, Ниш, 1996.

Љубинко Раденковић, *Вампир-вукодлак,вЪрколак*, из: *Моћ књижевности : In memoriam Ана Радин,* Балканолошки институт САНУ, Београд, 2009.

Маја Бошковић-Стули, *Усмена књижевност као умјетност ријечи*, Младост, Загреб, 1975.

Макс Лити, *Европска народна бајка*, Бата, Београд, 1994.

Марија Шаровић, *Метаморфозе вампира*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008.

Марта Фрајнд, *Историја у драми – драма у историји*, Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад-Београд, 1996.

Милена Илишевић, *Жанровска преплитања*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2011.

Мирјана Миочиновић, *Позориште и гиљотина*, Свјетлост, Сарајево, 1990.

Нада Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке, обликовање и облици српске усмене прозе*, Друштво за српски језик и књижевност, Београд, 2000.

Немања Радуловић, *Слика света у српским народним бајкама*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009.

Петар Скок, *Етимологијски ријечник хрватскога или српскога језика*, књига 3: Пони – Ж, Југославенска академија знаности и умјетности, Загреб, 1973.

Радослав Ераковић, *О пореклу вампира у српској књижевности*, Педагошка стварност, 2004, вол. 50, 3-4, стр. 223-224.

Самарџија, Снежана, *Поетика усмених прозних облика*, Београд, Народна књига, Алфа, 1997.

Сава Дамјанов, *Корени модерне српске фантастике*, Матица српска, Нови Сад, 1988.

Слободан Зечевић, *Митска бића српских предања*, Вук Караџић, Београд, 1981.

Словенска митологија, Zepter Book World, Београд, 2001.

Јелена Перић

КАД СУ ЦВЕТАЛЕ ТИКВЕ — ДРАМА

Године 1968. Драгослав Михаиловић је, најпре у Летопису Матице српске, а потом и у посебној књизи, објавио дело које је на пречац освојило најшире читалачке кругове. Реч је о кратком роману *Кад су цветале тикве*, који је у пуној и најбољој светлости представио свог аутора. На свега стотинак страница, неумивеним и директним језиком, Михаиловић је испричао трагедију не само свог главног јунака, већ и читавог једног времена. Својим изразитим и свежим приповедачким талентом уткао је ову људску драму у живо ткиво једне занимљиве, читаоцу отворене и окренуте прозе. Он даје изоштрену, наративну слику конкретне стварности у препознатљивим животним околностима и са садржинским одликама и нијансама које карактеришу свакодневни живот и његове заоштрене друштвене, чак и политичке ситуације. Некадашњи душановачки „лаф" и боксерска нада Љуба Сретеновић, алијас Љуба Шампион (Љуба Врапче), у улози фиктивног наратора, у интимној исповести непознатом слушаоцу, износи своју личну, али и породичну трагедију. У тренутку казивања он је добровољни емигрант у Шведској, и својим говором, који је архаична варијанта београдског уличног сленга с почетка педесетих година двадесетог века, он успева да исприча своју животну причу, али и да на видело изнесе и то како су се катаклизмички поремећаји у високој политици тадашње ФНРЈ одражавали и на појединачне људске судбине. Михаиловић је ограниченом и сажетом лексиком успео не само да исприча причу, већ и да оцрта најфиније детаље и стања, као и атмосферу. Наглашене паузе, недовршене мисли и кратка ћутања међу ликовима, само су неке од основних обележја његове приповедачке стратегије. Фабула романа је у основи криминалистичка. Тиче се освете и самонаметнутог испаштања, али је значење далеко превазишло описана дешавања са београдске периферије.

После великог успеха романа *Кад су цветале тикве*, Михаиловић је по истим мотивима и под истим насловом написао и „драму у два чина са епилогом". Реч је о творевини која превазилази појам драматизације, дакле о самосталном драмском књижевном делу. Иако је роман техником био ближи филму него позоришту,

захваљујући својим драмским особинама, роман је дао писцу могућност да оствари успешно драмско дело.

О настанку драматизације Михаиловић је рекао: „У почетку нисам хтео то да радим. Требало је драматизацију да ради Борислав Михајловић Михиз и представу понуди Народном позоришту. Када је то дошло у Народно позориште, Михиз је одустао јер је имао неке лоше успомене у односу на њега. Изгледа да је после тога и Народно позориште одустало, па је роман дошао код Мире Траиловић у Атеље 212, где је провео извесно време – два, три, четири месеца. Михиз је дефинитивно одустао, а ја још нисам пристајао, при чему смо Боро Драшковић, који је од почетка био предвиђен за редитеља, и ја, потајно навијали да то пређе у ЈДП, које се такође интересовало. Бојан Ступица је најзад успео да ишчупа пројекат од Мире Траиловић и пребаци га у Југословенско драмско позориште, па је, наравно, било понуђено да Боро и ја то урадимо."[1]

„Представа је постављена у хипереалистичком проседеу, који је у то време, са писцима као што је Едвард Бонд, био изузетно популаран, са ониричким елементима који описују Љубу у Шведској, као и његову преписку са познаницима када сазнаје нове податке о силовању своје сестре, што представља одступање од жанра."[2] Основна обележја романа остала су у драми неугрожена; робусна убојитост и носталгично треперење, а разгранало се неколико само овлашно повучених линија заплета, и оживело неколико тек наговештених ликова. Монолошки делови решени су најједноставније; преписани су из књиге и без општијих дидаскалија, а из промена, учињених из драматуршких разлога, издваја се епилог, који се не ослања ни на један призор из романа.

Драматуршки сврсисходно, а надахнуто, Михаиловић је дописао неку врсту сновиђења главног јунака, којом се целини даје заокружена и уметнички веродостојна поента. Као тужан резиме сопственог живота, пред Љубом се појављују духови свих оних који су страдали или умрли до 1967. године. Такав расплет, као и неколико призора где се 37-годишњи Љуба Врапче јавља као коментатор догађаја у којима је учествовао као 20-годишњак, нису по правилима класичне драматургије, али у свом контексту веома добро функционишу.

Редак је случај да су аутор и драматизатор романа сједињени у истој личности. Израженом тежњом да најзначајнија тематска места своје прозне структуре не постави пригушено, већ у пуној светлости акције и дешавања, у снажном драматичном сукобу међу актерима, Михаиловић је свој роман успео да приближи драми. У два чина драме стало је тридесет сцена. Због краткоће сцена и сталног мењања места, из сцене у сцену, ствара се утисак трајања. Драма је морала да разреши противуречност између социјалне садржине и саме драмске форме; да измири две неизмириве жанровске разлике: ширину и прецизност романескне нарације са драмском обавезом да се буде селективан, прегледан и знаковно јасан. У сфери међусобних односа настала је драма, а драматичност се родила из односа међу лицима, чија је родбинска или пријатељска повезаност снажно обојила те односе. Догађаји у драми следују као последица претходних, било по нужности, било по вероватноћи. Временски поредак и каузални поредак тесно су међусобно повезани. У томе лежи велика разлика да ли се нешто догађа због нечега, или после нечег другог. Друга узајамна повезаност не постоји, до дугачки ланац узрока и последица, где је сваки узрок последица ономе што је претходило, односно свака последица узрок ономе што ће уследити.„Драматичност овог штива", истиче Иван В. Лалић, „огледа се у томе што су најтрагичнији сукоби саопштени и изражени без трунке патетике, без ауторовог коментара, те истинска напетост извире из прецизних, језиком главног јунака пренесених ситуација."[3] Реченица је искидана и кратка, језик животан и добро познат, а фриволно и шатровачко наречје је у првом плану. Без жеље да мотивише оно што се без праве свесне мотивације и догађа, Михаиловић се уздржавао од коментара. Драма је сва саткана од парчића суровог живота, а потресно је и стравично то минимално разумевање сопствених живота којим су обележени јунаци ове драме.

[1] Александар Новаковић, *Како је Тито разбијао „Тикве"*, Народна књига, Београд, 2005, стр. 17.

[2] Исто, 18.

[3] Феликс Пашић, *Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве*, Бепар Прес, Београд, 1992,стр. 80.

Михаиловић је наслућивао да се кључна драма у човеку догађа пре свега због њега самог, а не толико због спољашњих околности у којима се он (човек) налази, и које само у изузетним ситуацијама изазивају или до одређеног степена појачавају њен интензитет. У његовим делима радња и карактери по важности долазе испред мисли. То указује на сродност Михаиловићевог романа с грчком трагедијом.

Ако следимо Аристотелове идеје и термине, Михаиловић би се готово идеално уклопио у Аристотелове представе о односу радње, карактера и мисли у трагедији. Аристотел је тврдио да лица не делају зато што подражавају карактер, него ради делања узимају да приказују и карактере. Карактер је оно по чему лицима приписујемо овакве или онакве особине, а мисли су оно чиме лица у својим говорима нешто доказују или неку општу мисао исказују. Питање односа између радње и карактера, питање њихове међусобне повезаности и питање примата, било је и остало класично место драмских поетика. Карактер и радња неодвојиви су једно од другог. Радња је судбина јунака, а јунак је увек истоветан са својом судбином; по својој судбини заправо постаје оно што јесте. Нешто најузбудљивије што је позориште могло да прикаже јесте карактер у настајању, тренутак избора, слободна одлука која ангажује морал и читав један живот. Позориште између два светска рата било је позориште карактера. Анализа карактера и њихови сукоби представљали су основну бригу позоришта. Оно што се називало „ситуацијом" имало је једино за циљ да што рељефније истакне карактере. У својим текстовима о позоришту, Жан-Пол Сартр истиче да „у позоришту треба приказивати једноставне и људске ситуације и слободе за које се човек опредељује у тим ситуацијама. Карактер долази после, када је завеса већ спуштена."[4]

Прва сцена у драми, која почиње 1949. године, јесте сцена силовања, приказана као иживљавање Столета Апаша над љубавницом водника Здравка. У овој сцени насиље је приказано у свој својој бруталности. „То није само натурализам, већ сценски плато на коме се живи животније него у животу."[5] У роману је, пак, у овом друштву и Љуба, који губи невиност силујући немачку наложницу. Поређење романа и драме показало је знатне промене у домену ликова. Неколико је потпуно нових (Први и Други боксер, Масер, Лекар, Петровић, Новинар, Водник, Келнерица), док код неких који су у прози били овлашно назначени, драмска форма природно активира раније само наговештене могућности. Процес оживљавања епизодних ликова као што су Љубина девојка Смиљка, поручник милиције Ракић, или Ивица Лепи (члан Столетове банде), и њихов прелазак у нову димензију, занимљиво је пратити као сведочанство књижевно здраве утемељености Михаиловићевих прозних јунака.

Михаиловић спада у писце које савремени теоретичари називају новим реалистима, или неореалистима, и с тим у вези и не чуди питање које је један критичар поставио поводом романа, а које на неки начин може да претходи и драми *Кад су цветале тикве*, а оно гласи: „Да ли смо, можда, на прагу једне нове, социјалне литературе, која би, за разлику од оне предратне, узимала у обзир не само социологију, него и психологију, као и искуства сопствене прошлости?"[6] На ово постављено питање може се надовезати и констатација ондашњег управника Југословенског драмског позоришта, редитеља Бојана Ступице, који уочава да „врло мало људи изучава драму, врло мало људи дубље размишља о тој форми која може изразити више но што може писана реч. Позоришта су жељна савремених драма које говоре о томе какве се све сумње рађају у нашем човеку који живи животом данашњице, са свим њеним социјалним и политичким аспектима..."[7]

Михаиловића не опседају крупна, метафизичка питања. Јунаци ове драме једва да су и свесни појмова као што су морал, етика и интелигенција. Својом драмом, која је веродостојна јер је утемељена на етичком контексту који одређује понашање протагониста, писац

[4] Жан-Пол Сартр, *Драме - текстови о позоришту*, Изабрана дела, књига 5, Нолит, Београд,1984, стр. 389.

[5] Жарко Јовановић, *Црни сјај Душановца*, Вечерње новости од 08.10.1969.

[6] Феликс Пашић, *Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве*, Бепар Прес, Београд, 1992,стр. 83.

[7] Исто, 83.

жели да нам предочи стварност без надградње, свет опако угрожене људскости.

Тема насиља и бруталне, натуралистичким бојама виђене стварности, индиректно се сугерише као својеврсна противтежња идеализованом времену педесетих година двадесетог века. У готово акционој драми, Михаиловић истиче проблем циља и средства, проблем оправданости насиља и последица одређеног делања. Драма, борба, свет и човек међусобно се сукобљавају и све то само зато да би дошао неизбежан крај. Сукоб између појединца и заједнице (партије), сукоб главног јунака са самим собом, сукоб моралних избора и опредељења, субјективних и објективних принципа, све су то централни конфликти које драма носи. „Човек је бачен у свет, сам и слободан, лишен ослонца и помоћи, осуђен да у сваком тренутку изналази човека под притиском прилика, времена, себе и историје."[8]

Опор и бруталан реализам, који је јасно испољен у роману, драматизован је и представља се на начин модерног сензибилитета у специфичном миљеу душановачке периферије. Простор је средина; сасвим релевантно социо-културна чињеница, а дијалектичка повезаност простора и судбине нигде није тако изразита као у драмама натуралистичког правца. Натуралистичка драма била је превасходно заинтересована за социјалне чињенице, за човека као друштвено биће. Ера социјалног ангажованог позоришта започиње са натурализмом. На сцену је пуштена пре свега непријатна истина, јер се настојало да се сценска реалност што више приближи свакодневној реалности, а гледаочева перцепција такозваној нормалној перцепцији. Ове и друге одлике натурализма и веризма сусрећемо управо у Михаиловићевим *Тиквама*. Аутентичан живот на попришта полумрачних уличица и сиротињских станова, приказ посвећен „доњим" друштвеним слојевима, све је то садржано у овој драми. Аутентична људска драма смештена је у аутентичан оквир.

Човек не постоји у свету без ознака, нити у њему постоји без последица. Његово понашање, његов говор, зависе од природе миљеа и његовог статуса у том миљеу. Судбина у натуралистичким драмама била је у првом реду миље, а деловање миљеа на човека може бити само полагано упијање, растапање и сламање отпора. „Црни цвет са јужне ивице града", Душановац, открива у овој драми своје реално, агресивно и болно суморно лице."[9]

Уткан у страћаре и приземљуше, сиромашан и бедан, он је простор од кога, као од најупадљивијег денотативног елемента, треба кренути и иза кога треба тражити остала значења. Дух Душановца осликава поражени Београд и Београђане којима је одузето све од стране „победника". У атмосфери сиромашне градске четврти, скученог и за човека неподесног животног простора, исказана је једна животна прича, једна промашена трагична судбина, у свом црном, неореалистичком и натуралистичком сјају, у свој својој суровости и наготи. „Београд је тако издашно открио своје тамно лице, и колико једноставне толико и трагичне судбине својих периферијских јунака."[10]

Тесна је веза између социјалног статуса ликова и њиховог понашања. Свет драме означава целокупан свет живота, а као природна последица социјалног положаја јунака јавља се расуло. „Слој о коме Михаиловић пише навикао је да млатара песницама као што човек навикне да се служи ножем и виљушком".[11] „Дечаци који већ имају прва борделска искуства и прву слику о свету устројеном по законима агресије, снаге као пресудног фактора за успех или неуспех, ушли су на велика врата живота стиснутих песница и добро увежбаног мучког ударца."[12] Младићи су стасали и постали страх и трепет; казнена експедиција за свој крај, али су истовремено сви они били и сурова и рањива бића; младићи који живе у условима у којима је тешко сачувати лепоту срца и чистоту душе.

Писац показује разумевање социјалног и менталног устројства овог соја људи, не заташкавајући суровост тог света и амбијента, али ипак поставља питање да ли

[8] Жарко Јовановић,*Живети своје идеје*, Вечерње новости, Београд, 21.11.1969.

[9] Петар Џаџић, *Нови талас*, НИН, 29.12.1968.

[10] Феликс Пашић, *Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве*, Бепар Прес, Београд, 1992,стр. 79.

[11] Петар Џаџић, *Нови талас*, НИН, 29.12.1968.

[12] Исто.

би ови људи на маргинама и странпутици, били можда и другачији да није све тако како јесте, јер потресно је и стравично то њихово минимално разумевање сопствених живота. Бруталност је помешана са наивношћу, прецизност са социјалном и душевном сакатошћу, а агресивни импулси покрећу брутални игру на разини голог живота. У арени омеђеној конопцима, или чак и без њих, боре се потомци старих гладијатора. Митологија бруталности која влада нашом епохом, сакупљала је овде податке са бућишта, не би ли нам показала какав паралелизам постоји између закона те буквалне борбе и оне животне.

На Михаиловићевом Душановцу бокс је у великој моди. За Љубу је то „племенита вештина, витешки дуел, обележје мушкости што се не манифестује насиљем већ борбом у равноправним условима“[13]; али бокс је и више од декорације. Могао би да буде и један начин изражавања, реализовања бића, али и велика метафора за једно време насиља, за време сурово и наивно, тешко и племенито, када млади свет прерано умире. Било је то време које није могло да пружи много, и у коме дани и године нису имале спиритуално значење, а љубав и лепота никакву другу тајну осим оне у испољавању физиса. У таквом се времену урбано насиље и култ силе код дезоријентисаних младића стопило са неким прастарим, патријархалним, епским нормама понашања које израста из испретураних слојева епохе.

„По животној приволи боксер, по несрећи сам, вреле крви, снажног поноса, са нечим невиним и честитим у дну душе, и у најгаднијим ситуацијама, Љуба је изломљен животом, али не и отрован њиме.“[14] Његов живот јесте пун авантура, али тако мало просветљен. Лишен брижности и окриља родитељске заштите, у јединству гладовања и одлучности истрајавања, овај јунак, чији лик као да је обликован по Аристотеловим рецептима о трагичком херојy, израстао је у ритмички покрет песнице и неговање физичке силе, увиђајући да животом витла груба сила, дивља безобзирност и равнодушност. Одрастајући у једном строгом времену, пошао је странпутицом јер није желео компромисе у животу. Храброст да дела на начин ничим другим условљеним до особинама сопственог карактера, именована понекад и као лудило, називана слободом, одредила га је као хероја који се, упркос (не)свести о сопственој немоћи, ухватио у коштац са искушењима пристиглим из спољашњег света, али и из сопствене нутрине. Он није могао да креира свој живот, није управљао својом младошћу, већ је био само играчка у стихији периферије. Препустио се прљавим водама, немирима и грожњама. Живот који је добро почео, уз девојке што га обожавају и уз шампионске титуле мањег значаја, али које много обећавају, сплео му је гадну игру. Информбиро му односи оца и брата. Његов дојучерашњи пријатељ и некадашњи идол, некрунисани краљ младих силеџија са Душановца Столе Апаш, силује му сестру, после чега се она убија. Мајка копни, луди, смрћу се спашава од чемера и апатије, а отац убрзо креће за њом.

Оног тренутка када је осетио да зло долази од конкретних, живих људи, а не од апстрактних, неидентификованих сила, Љуба успева да идентификује узрочнике породичне трагедије као своје пријатеље и познанике. Сваки његов покушај да се отргне притиску околности завршио се поразом. Свесно и подсвесно почео је да укључује механизме одбране и да се мења као социјално, етичко и емотивно биће.

Михаиловић је изградио лик изразитог антихероја. Све што је Љуба желео, било је да се одржи у свету и да се одбрани од недаћа које ће га угрозити. Он се свету није супротставио да би га променио, већ да не би био уништен. Љуба не креира свој живот, не управља својом младошћу, већ се препушта прљавим водама, немирима, грожњама. Он не жели живот сумануте физичке буке и побеђивања, лишен свега што човеку значи питомост и радосно значење разумевања и доброте. Нејасна слутња да негде у животу, усред свих комешања релативности, постоји нешто одређено, што одудара својом истином, јавља се у интуицији Љубе Шампиона као пуноћа родитељског дома, у коме би постојала патријархална честитост, а укупно постојање породичне целине била би гаранција спокоја и смисао заједничког постојања. Речено језиком психологије, Љуба је неприлагођена личност. Ова неприлагођеност,

[13] Исто.

[14] Аноним., О роману *„Кад су цветале тикве“*, Политика, 22.12.1968.

непристајање на живот постојећих конвенција, посматрано са плана већ постојећих поредака у свету, може се означити као „бекство из крила постојећег света".[15]

Права свест трагичног, са којом трагично тек постаје стварно, обухвата не само патњу и смрт, не само голу ограниченост и пролазност. „Суштина Стриндберговог виђења света и човека јесте да се ништа не збива из једног узрока. Све има бескрајно много узрока, и ако за нешто кажемо да се зато и зато збило, нисмо рекли неистину, јер је и то био узрок; али ће исто тако бити у праву и онај који тражи узрок догађају на сасвим другој страни. Живот сваког човека је само непрекидна игра смењивања хиљаде мотива, а судбина дуги низ тананих вибрација."[16] „Јасан и одређен смисао судбини може дати само нешто што долази споља, нешто што се у принципу разликује од човекове суштине, од драмске суштине и хтења.

Судбина претпоставља један одређен карактер у којем ће се јавити и који ће потпомоћи да се она јави, али је потребно да он првобитно буде различит од ње, да јој се супротстави и да се претворе у једно, тек у мистичном тренутку великог сусрета."[17] Питање о трагедији јесте, у суштини, питање о трагичком јунаку. „Све трагедије садрже јунака, позиционираног у различите односе са групом, који увек пати, на различите начине и у различитом степену, и увек долази до финалне катастрофе као резултата нечега што је лоше кренуло негде да се развија."[18]

У очима човека антике судбина је била везана за богове, чијој је доброј или злој вољи он (човек) био изложен. Посматрано са стране разума, Аристотел је савршено окарактерисао највиши случај трагедије. То је онај случај где је трагична личност нужно крива за неки злочин, и то је највећа замислива несрећа: постати кривац због зле судбине, без истинске кривице.

Уколико је питање о трагедији у бити питање о трагичком јунаку, на исти начин је и питање о трагичком јунаку заправо питање о трагичкој кривици. „Суштинска одлика трагике је да она мора бити показана „на" трагичном јунаку, „на" трагичној радњи, „на" трагичном расплету."[19] „Као нужни елемент појављивања трагичког квалитета драме, трагички јунак никада није прецизно дефинисан. Чак ни у Аристотеловој Поетици не постоји збир особина које би он морао понети да би се о њему могло говорити као о трагичком. Аристотелово одређење његовог карактерног профила креће се између добра и зла као две крајности које омеђавају разгранати дијапазон различитих могућности присутних у психолошком портрету човека. Нема прецизно одређене схеме унутар које би се могли самеравати квалитети трагичког јунака. Штавише, теорија трагедије за тиме и не тежи."[20] Трагично не представља вредност само по себи, као нпр. лепо, ружно, добро... Зато се трагично и јавља у стварима, људима, догађајима једино посредством вредности које их нераздвојно прате. У свом изворном смислу „трагично" увек представља извесно дејство, како у чину, тако и у трпљењу. Када се каже да у једном заиста трагичном догађају свако мора да изврши своју дужност, или да у најмању руку мора бити јасно да и у случају у коме је свако своју дужност испунио, ипак мора доћи до уништења вредности, а тиме и до смањења целокупне моралне вредности света, тиме се ипак не искључује једна сасвим друга димензија која постоји као разлика у моралним вредностима, а то је разлика међу појединцима који су узели учешћа у трагедији, разлика суштаствене природе. Једна сасвим битна одлика трагичног састоји се, заправо, у томе да појединац који је у погледу на своје суштаствене димензије „племенитији", и који управо непоколебљиво испуњава своје „дужности", бива сатрвен од стране мање племенитих појединаца, који са своје стране исто тако испуњавају своју дужност. Ова врста трагичног

[15] Мирослав Егерић, *Бекство као критика живота*, часопис Дело, број 2, 1970.

[16] Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Нолит, Београд 1978, стр. 271.

[17] Исто, стр. 39.

[18] Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 15.

[19] Пол Рикер, *Зли бог и „трагична" визија егзистенције*, превео Зоран Стојановић, у: *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Нолит, Београд, 1984, стр. 325.

[20] Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 16.

добија посебни, тужно-иронични призвук, тиме што онај племенитији појединац навлачи на себе још и моралну кривицу, коју његови противници не сносе, и поред тога што он, када се сведу рачуни, далеко превазилази своје противнике по моралним вредностима које је остварио. Трагично деловање не почива никако само на ономе што се обично назива несрећним исходом. Трагедија се може завршити потпуним поравнањем не само са судбином, него чак и са животом. Равнотежа правде и човечности, нужности и слободе, основна је ствар трагедије. Што се кажњава смишљени и слободни злочин, то није трагично. Што судбина невиног неизбежно чини кривим у будућности, то је највећа замислива несрећа. Али, што кривац без кривице, слободном вољом преузима казну, то је оно узвишено, и тек се тиме слобода преображава до највишег идентитета са нужношћу. Човеково хтење увек ће симболизовати принцип слободе, акцију која полази од њега самог, а све оно што му се противи, што му супротстављањем или насртајем ломи ту снагу, представља неминовност која над њим тријумфује. Деловање неминовности у драми биће јаче уколико у композицији ситуацији припадне већа улога, а карактеру, сразмерно, што мања. Ситуација јунаку драме у највећој мери даје избор између две могућности. „Ситуација је позив, она нас хвата у мрежу, она нам предлаже решења, на нама је да одлучимо. Да би одлука била дубоко људска, да би довела у питање човекову свеобухватност, треба на сцени сваки пут представити заоштрене ситуације, ситуације које пружају алтернативу, где је и смрт једно од исходишта."[21]

Питање избора, одлуке, слободе, представљају кључне тачке филозофије егзистенцијализма. „Слободан избор је аутономан, али пошто ми ни себе не знамо потпуно, а нарочито не знамо шта смо све у својим генетским диспозицијама понели од наших различитих и бројних предака, иза субјективног привида аутономије може се крити објективна хетеронимија."[22]Приказујући граничне ситуације и обрађујући теме као што су слобода, избор, одговорност, људски поступци и њихове последице, драме егзистенцијализма желе да дочарају идеју по којој је човек слободан да бира, а тај га избор и одређује. Јунаци драма постављени су у задату ситуацију, те отуда и назив Театар ситуације, не само да би се приказало шта они представљају, већ и да би се илустровали поједини филозофски проблеми. Егзистенцијалисте изнад свега занима ситуација, и њихови су комади без украса. Не осећају потребу да прикажу до најситнијих појединости развој карактера. „У смрт се не иде корак по корак, човек је одједном суочен са њом – и ако се политици и љубави приближавамо корак по корак, тад нагло искрсавају неодложни проблеми који не допуштају даљи развој."[23] Драма се гради од људи и њихових поступака, а за обоје се увек може поставити питање зашто се тако збило и зашто је тако како јесте. Крајњи узрок може бити само једно осећање; осећање писца према свету, свету који ће сликати у драми; његово виђење, процењивање.

Одлуку да заувек напусти завичај Љуба није донео након посете истражних органа. Обезбедио је себи чврст алиби након почињеног убиства, и у том тренутку му се чинило да му не могу ништа. Он одлази с Душановца, напушта свој пређашњи живот након сусрета са тетка Ружом, Апашевом мајком. Могло би се рећи да је сусрет са њом одиграо одлучујућу улогу у Љубиној животној драми и тиме одредио његов даљи пут; „запечатио" његову судбину. Питање је да ли је тада, у датом тренутку његовог живота, постојало ишта што је могло бити боље од бекства?

У лику тетка Руже, „мале, старе, у црнини", персонификована је неопозива судбина трагичног хероја. Она тачно осећа истину, одлази убици свога сина јединца, и свети се на начин који је једино могућ и ефикасан. Поставља се супериорно, опрашта му чин и тиме га поражава и пред самим собом и пред законима света у којем је живео. Ословљавајући га са „Љубо, сине", усамљена старица му каже: „Ако си ми ти то, Љубо, учинио, нека ти је богом просто. Желим ти да се лепо ожениш, да имаш само једно дете као ја, да га подигнеш – и да не доживиш ово што сам ја доживела. Због, сине."[24]

[21] Жан-Пол Сартр, *Драме - текстови о позоришту*, Изабрана дела, књига 5, Нолит, Београд, 1984,стр. 389.

[22] Исто.

[23] Исто, стр. 403.

[24] Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве – драма у два чина са*

Након ове потресне сцене, Љуба више не може да остане у свом једином правом свету, у којем је, осим тога, и усамљен. Напуштајући Душановац он напушта земљу и спонтано извршава и последњи чин исте древне драме; убиство искупљује изгнанством. Љуба одлази ношен стихијом слепих импулса, без жеље и моћи да животне састојке свог постојања заокружи и сведе у разуман ред било какве осећајне или моралне тензије која би постала центрум његове личности. „Бекства у којима откривамо део нас самих у судару са хаотичним светом око себе, у којима трепери наш смисао за значајна разликовања истинитог и лажног, злог и доброг, спонтаног и вештачког, нису одласци него дозиви у магли, спонтана критика онога што чини да је човек у свету Тезеј без Аријадниног конца, плен у џиновским мрежама неизвесности."[25] Морална личност мора делати у складу са својим уверењима и циљевима, и она дела страсно, неизбежно и једнострано. Колико год било оправдано и добро то што се морални човек за свој циљ залаже свим својим бићем, та делатност је „услед сукоба који изазива и штете коју другима наноси – кажњива."[26] Трагични јунак, у конкретном случају Љуба Врапче, постао је кривац због зле судбине. Он је смртник коме је зла коб наменила кривицу и злочин. Борио се против зле коби, бежао је од кривице, али је ипак језиво кажњен за злочин који је дело судбине. Једино што му остаје је сећање на неко давно време, на Душановац и Београд, и то сећање он сматра својом срећом. Своје изнгнанство и немогућност повратка за њега су највећа могућа казна. „Да ли је време потребно да се изнедри катарза, лична катарза или катарза оштећених!? Да ли је време потребно да се човек поправи!?"[27]

Шелинг је сматрао да се лепота и узвишеност трагичног страдања састоје у томе што сам трагични јунак слободно прихвата да испашта за кривицу за коју, у ствари, није одговоран, коју му је судбина наменила. По њему, највећа је мисао и највиша победа слободе вољно сносити казну за неизбежан злочин.Ако бисмо се позвали на Нортропа Фраја и његову књигу *Анатомија критике* могли бисмо да закључимо да је Љуба баш онакав јунак каквим је Фрај описао значење термина ФАРМАКОС. По његовим речима „Фармакос је онај који није ни невин ни крив. Невин је у смислу да оно што му се догађа далеко превазилази све последице његових поступака. Крив је утолико што је члан друштва обележеног кривицом, или зато што живи у свету у којем су такве неправде неизбежан део егзистенције. Те две чињенице не иду једна са другом, већ остају иронички раздвојене. Фармакос је урадио нешто што његову пропаст чини морално разумљивом; али успешност његове одбране чини ту пропаст морално неразумљивом."[28]

Љубино бекство само је логични епилог отуђеног, несрећног измученог живота, а његова исповест истовремено је и његова самооптужба и самоодбрана. Она је и очишћење од греха и објашњење истог; отворени опис нужности трагедије. Његов чин је покренуо прекидач веће машине него што је његов властити живот. Са једне стране трагичног јунака стоји могућност слободе, а са друге, неизбежне последице губљења исте. Судбина у трагедији обично постаје спољашња у односу на јунака тек пошто је трагичан процес започео. По једној теорији све трагедије показују свемоћ спољашње судбине. Велика већина трагедија заиста нам оставља осећање надмоћности безличне силе и ограничености људских стремљења. „Трагедија представља страшну страну живота: безимени бол, патњу човечанства, незаустављиву пропаст праведних и недужних."[29] Шопенхауер је дубоко песимистичан. По њему, свет је апсурдан; у њему владају тирани, случај подругљиво руши све људске пројекте и неће наићи оно време у коме ће победити љубав, правда, лепота и смисао.

епилогом, Народна књига, Београд, 1983, стр. 94.

[25] Мирослав Егерић, *Бекство као критика живота*, часопис *Дело*, број2, 1970.

[26] Михајло Марковић, *Слобода и пракса*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 323.

[27] Жарко Лаушевић, *Година прође, дан никад*, Новости, Београд, 2011, стр. 183.

[28] Нортроп Фрај, *Анатомија критике*,Orpheus,Београд, Нолит, Нови Сад,Будућност, 2007, стр. 53.

[29] Михајло Марковић, *Слобода и пракса*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 320.

Политички и драмски ликови

Промену животног пута главног јунака ове драме није изазвала само нека недефинисана сила у његовој личности, њена подсвест или њени афекти, већ и онај њен део који припада одређеном културном моделу, моделу урбане социјалне групе беспризорних младих људи. Виновнику сестрине трагедије Љуба се свети по неписаном кодексу периферијског морала. Тај кодекс је налагао да је он, као старији брат, дужан да освети сестрину смрт. Он то чини и као брат који самоме себи открива да му је сестра много више значила и пре њене трагедије, него што је то показивао. Управо тај етички кодекс одређује понашање протагониста и на њему се утемељује и веродостојност ове драме.

Љуба и Апаш хероји су једног периферијског микрокосмоса. Из лика великог преступника какав је био Столе Апаш избија извесна необична привлачна моћ. „Растао је пуст, недоказан, потврђивао се погрешно."[30] Био је последњи из серије великих послератних „мангупа", који је живео некако ишчашено, побочке. Обојица су снажне и изразите личности, младићи који се нису срећно адаптирали друштву. Њихово насиље, разложни и безразложни чинови, свесни и несвесни ход бруталности, љуљају се на сцени живота као авет. Њихов сукоб морао је да се заврши трагично, јер се управо у тој трагедији обе личности налазе, потврђују и гасе.

Јунак драме се одлучује на убиство, а ми смо склони да му опростимо преступ јер се ни његова жртва не одликује високо моралним квалитетима. Неморалношћу жртве искупила се неморалност починиоца злочина. „Морална личност мора да дела у складу са својим уверењима и циљевима, и она дела страсно и неизбежно једнострано, јер су сами конкретни циљеви једнострани. Колико год било оправдано, колико год било добро што се морални човек за свој циљ залаже свим својим бићем, та делатност је – услед сукоба који изазива и штете коју другима наноси – кажњива."[31]

Михаиловић је помоћу унутрашњег осветљавања главног јунака успео да уверљиво дочара улогу и деловање свих оних чинилаца који припремају чин злочина. Суровост њиховог обрачуна је суровост одређених правила игре, које обојица знају и поштују. Апаш, иако грудни болесник, није покушао да бежи када му је Љуба саопштио да је дошао да га убије, већ се дисциплиновано борио све до свог уништења. Он је дефинитивно умео да задаје, али и да прима ударце. За њега је обрачун њихова лична, неизбежна ствар, и из тог разлога он на самрти не одаје да је Љуба тај који је проузроковао његову смрт.

Ако се читаоцу романа могло учинити да су сукоб и обрачун са Апашем, оно што је Љубу одвело на пут испаштања, читалац драме ће онда засигурно главног антагонисту видети у лику пуковника Удбе, председнику боксерског клуба Раднички, Старом Перишићу. У односу на истоимени роман, у драми је лик пуковника Удбе нагло искорачио из сенке и постао фигура од прворазредне важности.

Перишић је партизан, комуниста, удбаш; човек око кога се укрштају разни нивои насиља. И сам је изложен различитим силама; тражи излаз и покушава да га нађе. Слеп је у тврдој посвећености идеологији, стало му је до идеја, али не и до политичког прагматизма. Перишићев лик приказан је у драми у претежно црном светлу. Погођен игром судбине, са статусом хероја, човек који је у рату остао без руке, доживљавао је Љубу као свог никад рођеног сина. Утолико је његов и Љубин сукоб трагичнији, јачи, јер се одиграва међу блиским, а не далеким људима. Силина борбе самим тим је и интензивнија, што више воли онај са којим се лик суочава. До отвореног сукоба између Љубе и Перишића дошло је у тренутку када Љуба није могао да се прилагоди Перишићевом духу, јер је Љуба антијунак, доминантан у рингу и неко ко се не уклапа у соцреалистички модел. Тадашњем систему и политици Љуба је бацио рукавицу у лице. Сувише млад и незрео, он није могао да схвати како се свет брзо мења, како политика, „да би се служила људима, мора да скаче салта, и како истина, да би потврдила саму себе мора понекад и да се измени."[32]

[30] Михајло Костић, *Бестселер на сцени*, часопис *ЧИК*, Београд, 15.05.1969.

[31] Михајло Марковић, *Слобода и пракса*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 323.

[32] *Чисте и прљаве руке* (разговор са редитељем Бором Драшковићем водио Жика Лазић, 12.02.1967) у:Боро Драшковић, *Равнотежа*, КОВ,

Љуба је нетипичан представник младе генерације, и поставља се питање да ли је „бунтовник са све већим разлогом, или јунак нашег доба".[33] За њега је непојмљиво да Перишић, из њему такође непојмљивих разлога, хапси његовог оца и брата, притом их називајући „бандом".

Политичка активност Љубиног оца Андре и брата Владе, сводила се на слушање Радио Москве и коментарисање политичке ситуације, што је у тадашњим околностима било довољно за одлазак у затвор. Они су били и јесу жртве сопствене наивности и слепе вере. Михаиловић на примеру својих јунака осликава како поједини историјски догађаји утичу на појединца, и на који начин идеологија и политика трагично одређују људске судбине. Долази се до закључка да је пропадање веће што је човек честитији и искренији у својој вери, и да се живот готово увек човеку освети за сваку идеологију којом је био заробљен. Андрина и Владина судбина персонификује судбине и трагизме свих оних људи који су некритички веровали у један нови систем и поредак, не слутећи да ће их њихова вера одвести на пут испаштања и мучког страдања.

Због хапшења оца и брата Љуба се и сукобљава са Перишићем, који ослобађа Андру, али не и Владу, тврдећи да је он (Влада) припадник више партијске номенклатуре и самим тим опаснији. Перишићев карактер је објективна судбина за Љубу. Својом необузданошћу, тврдоглавошћу и уображеношћу, Перишић сам ствара ситуацију, и зато Љубина трагедија и није последица његових особених црта личности, већ неминовност онога што се као последица њиховог међусобног сукоба збива. Захваљујући јачини овог, да тако кажемо, негативног јунака, и истакнутости његове позиције у драми, пажња читаоца се у једном тренутку, са фигуре жртве, преусмерава ка фигури њеног крвника. Ова, „готово парадоксална условљеност главног јунака драме пресудношћу улоге његовог основног антагонисте",[34] на веома добар начин показује Михаиловићеву успешност у бављењу негативним јунаком. Описивање генезе морално негативног чина и осветљавање унутрашње патње негативног јунака представља значајан хуманистички инструмент, помоћу кога писац придобија читаоца за свог негативног хероја. Правдајући негативног јунака, писац показује оно што је добро у њему самом и на тај начин преступник и његов преступ постају нам разумљивији и ближи.

Перишић: „А онда су наишла нека сурова, луда, ужасна времена и живот те је повукао – живот једе људе... И пре свега сам начиниш гомилу грешака.

А онда и многе оне праве ствари некако, потпуно ван тебе и не питајући те, такође постану погрешне. И једног дана, одједном, видиш да је ама баш све што радиш потпуно погрешно.

Чак и оно што би нормално било добро, чак је и то, ето, некако постало погрешно. И док се осврнеш, у блату си до гуше. Нема ти спаса. Три живота још да имаш, не можеш да стигнеш да се опереш."[35]

Перишић са великом лакоћом влада осталим актерима комада (тренер Попарсић, поручник милиције Ракић). Његова целокупна акција карактерише се енергијом и предузимљивошћу. Способан да дела, да се бори не бирајући средства којима ће се служити како би дошао до свог коначног циља. Код њега нема места за колебање и двоумљење. Због увреда које му је Љуба нанео он му се свети, али не жели да у потпуности „упрља руке". Ипак, довољно упрљаних руку, Перишић и сви они попут њега, креирају и креирали су историју и стварност. Његова „прљавост" је ефикасна, без илузија и бескомпромисна.

Перишић: „Зато ћеш ти, Ракићу, отићи у душановачки војни одсек, рећи да те ја шаљем, поздравити их, и заједно са њима Љуби изабрати најтежи и најопаснији род војске, где се најдуже служи, најзабаченију, најпрљавију, и најопаснију јединицу, где ће га гањати као пса, и где се грешком може лако погинути."[36]

„У лоше скројеном свету, утемељеном на лажи, апсолутна невиност и чистота су немогуће, и морају се,

Вршац, 2007, стр. 88.

[33] Боро Драшковић, *Равнотежа*, КОВ, Вршац, 2007, стр. 216.

[34] Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 233.

[35] Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве – драма у два чина са епилогом*, Народна књига, Београд, 1983, стр. 47.

[36] Исто, стр. 49.

на жалост, од времена до времена 'упрљати руке'".[37] Свет који никоме не помаже и у коме је појединац сам у немогућности превазилажења своје субјективности, под пресијом бројних механизама, од психолошких до политичких, не даје младом човеку ни мало оптимистичку слику. Поставља се питање да ли се идентификовати са неком идејом, принципом и следити га до краја, ризикујући притом да се руке „упрљају". „Они који се боре, а желе да сачувају чисте руке, не служе људима него принципима. Они неће изменити цео свет, него ће га дићи у ваздух."[38]

Перишић је злочинац који донекле пада под теретом свог греха. Њега мучи нека врста гриже савести, изнутра га нагриза нека сила, и тако, неком својом унутрашњом логиком, деструкцијом и аутодеструкцијом, кажњава се за све оно што је учинио. Потврда за ову констатацију су и његове речи изговорене на самом крају првог чина драме:

„...а ја сам један стар, болестан човек, који ће сада три дана да пије као свиња и да бије жену."[39] Он као да цинично ужива у својим греховима, и у својим циничним формулацијама као да налази за себе неку извесну горку сатисфакцију и оправдање. Његови злочини су само једна врста освете једног напаћеног и погођеног бића, али он и поврх свега успева да невероватном лакоћом савлада своју часовиту слабост и остане доследан својим принципима и идејама. За њега је, као и за Шекспировог Ричарда III, „савест реч за страшљивце, измишљена прво да застраши јаке."[40] Ипак, поставља се питање да ли су вредне жртве зарад „чистих идеја", којима је био вођен Стари Перишић, и да ли његова трагичност лежи у претпостављи да живот треба потчинити идеалима и идејама у које слепо верује?

У овој драми више се не сукобљавају само страсти, него и идеологије, погледи на свет. Међусобно конфронтирање двеју врста вредновања двају светова, као и различито виђење света, покреће и конфронтира људе. Централни конфликт Михаиловићеве драме носи сукоб индивидуе и партије, сукоб са самим собом, сукоб субјективних и објективних принципа, моралних избора и опредељења. Драма је заснована на једној фаталној животној ситуацији, у којој је бекство и изгнанство једино могуће решење. Сами, лишени ослонца и помоћи, јунаци ове драме осуђени су да у сваком тренутку изналазе човека под притиском прилика, времена, себе и историје.

[37] Боро Драшковић, *Равнотежа*, КОВ, Вршац, 2007, стр. 87.

[38] Исто, стр. 87.

[39] Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве – драма у два чина са епилогом*, Народна књига, Београд, 1983, стр. 50.

[40] Према: Никола Милошевић, *Негативни јунак*, Београд, 1965, стр. 48.

Момчило Ковачевић

МАНЕЖ-ЈДП-МАЊЕЖ

МАНЕЖ

Дворски Манеж – коњушница и школа јахања за обуку официра Кнежевине Србије подигнут је 1867. у време владавине Михаила Обреновића. Интересантно је рећи да је само годину касније отворено и Народно позориште у Београду. Судбине ова два вршњака, показаће се, биле су нераскидиво испреплетане.

Први пут, јуна 1914, у време управника Милана Грола, донета је одлука да се као привремено решење адаптира Манеж у сцену Народног позоришта – разлог је тај што је Народно позориште од 1911. било у непрекидним реконструкцијама, па је на ред дошла и дворана НП. Почетак Првог светског рата је омео ове планове.

Крај рата дочекан је са разореном зградом Народног позоришта. Док је трајала обнова Народног позоришта, представе су најпре игране у неподесној сали „Касине" све до децембра 1919, а затим се ансамбл преселио у адаптирани простор Манежа, и већ у јануару 1920. игране су представе у сали која могла да прими преко 400 гледалаца. Манеж, од тада једноставно назван Мањеж, постао је најинтимнији и најпријатнији кутак београдске позоришне публике, а то ће остати и касније, када проради обновљено Народно позориште 1922. и када Мањеж буде само друга сцена НП. Наравно, у катастарским књигама записано је да је Народно позориште добило власнички лист за плац и објекат Манеж. Стање у катастру се није мењало све до 2009. године.

Из записа Мате Милошевића *Сећање на стари Мањеж*, као и сачуваних фотографија, сазнајемо да је Мањеж био налик великом магацину, саздан готово цео од дрвета: целокупна конструкција гледалишта, ложе, галерије, степениште, све ограде, сви подови и сва седишта; изузев четири основна зида јахаће школе. Чак и помоћни објекти за драмске пробе и вежбаоница балетске школе, као и шупа за декор, били су од дрвета. Све ово није ни најмање сметало да се већ 1921. одигра „највећи догађај у аналима старог Мањежа, и једна од најзначајнијих позоришних манифестација у историји београдског културног живота: гостовање чланова Московског художественог театра (*Ујка Вања, Три сестре, Вишњев сад, Кола мудрости, двоја лудости, Браћа Карамазови*)." Дах Октобарске револуције први пут је овладао једном београдском сценом...

Радио је стари Мањеж пуним капацитетом. Поред позоришних представа приређивани су разни концерти, испити балетско-глумачке школе; прва оперска режија *Хофманове приче*... и тако све до 11. септембра 1927. Те ноћи, после представе *Девојачка клетва*, изгорео је, онако сав од дрвета, потпуно. Остала су само четири зида некадашње школе јахања. Био је то велики губитак за Народно позориште, изгубило је своју популарну позорницу и знатан извор прихода. Интересантно је саопштење Полицијске управе Града Београда – г. Стефановић о узроцима пожара: „Изгледа највероватније да је пожар проузрокован услед додира електричних жица, или на тај начин што је неко у гардероби оставио неугашену цигарету..." Слично немушто, готово истоветно саопштење полиције чули смо и седамдесет година касније када је у рану зору 17. октобра 1997. изгорела зграда Југословенског драмског позоришта – баштиника доброг старог Мањежа.

После пожара 11. септембра 1927. формиран је „Одбор за реновацију Мањежа" и уз велику подршку јавности почела је изградња новог позоришта. По тадашњем Генералном плану уређења Београда на локацији Мањежа била је предвиђена велика оперска зграда. Одмах су се распламсале расправе да ли треба обнављати сцену Мањеж или поступити по Генералном урбанистичком плану за Град Београд. У јавност су путем штампе била пласирана различита саопштења, мишљења, нацрти могуће зграде опере као и новог Мањежа. На крају је превладало мишљење да се изградња опере одлаже за боље финансијске дане. Одбор за реновацију, на чијем су челу били М. Предић, управник НП и г. Богић, председник Удружења глумаца СХС, покренуо је акцију за прикупљање новчаних прилога. Многобројне јавне и угледне личности су својим прилозима учествовали у обнови, да би 19.11.1927. министарство финансија одобрило кредит од 2.600.000 динара (у данашњем новцу око 13.000.000 евра). Кредит ће Народно позориште, као власник Мањежа, враћати годинама (готово цела сума је враћена од надокнаде Народне скупштине Краљевине Југославије за коришћење сале Мањежа за своја заседања, од 1931. до 1937, када је коначно завршена велелепна зграда Народне скупштине на садашњем Тргу Николе Пашића (сада Скупштина Србије).

Обновљена зграда Мањежа, пројекат архитекте В. Заћина и П. Краснова, била је солидна грађевина са 850 места за седење. Отворена је за публику 12. јула 1929. Сцена Народног позоришта Мањеж радила је све до јесени 1931, када је за потребе Скупштине Краљевине Југославије привремено коришћена све до 1937. У међувремену је Народно позориште користило салу палате Луксор (данас биоскоп „20. октобар").

Зграда је 1937. по трећи пут адаптирана и добила је нов назив – Врачарско позориште. Као део НП, функционисало је пуном паром до почетка Другог светског рата, нарочито до 1942. док је трајала обнова и реконструкција НП, пострадалог током бомбардовања у априлу 1941. Врачарско позориште (Мањеж) ради редовно све до ослобођења (октобар 1944).

После рата добија назив Градско позориште (катастарски власник је још увек НП) и под управом Жике Петровића ради све до 1947, када је сам управник Ж. Петровић потписао одлуку о његовом расформирању због одлуке о изградњи Југословенског драмског позоришта (ЈДП).

ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ

Како се дошло до идеје за стварање ЈДП?

Почетком 1946, на позив Берсењева, уметничког руководиоца позоришта *Лењинов комсомол,* и представника Комитета за културу и уметност СССР Кармакова, Бојан Ступица одлази у априлу на студијско путовање у СССР. Формално, требало је да режира Крлежину *У Агонији* у МХАТ. У Москви и Лењинграду се упознао са радом совјетских позоришта, нарочито са устројством Московског художественог театра (МХАТ). У разговору са совјетским колегама дошло се до идеје о потреби стварања једног наднационалног театра у Југославији, који би по типу био сличан МХАТ. Истовремено је међу руководећим друговима совјетских позоришта циркулисао предлог – касније (август 1946) и одлука ЦК СКП(б) која се односила на репертоар совјетских драмских позоришта и мера за његово побољшање. Бојан Ступица је све то сублимисао у идеју о стварању ЈДП,



Мањеж, друга зграда Народног позоришта у Београду. Изглед обновљене зграде, после пожара из 1927. године, отворене 1929. под именом Зграда на Врачару.

наднационалног југословенског театра. Са снажним дахом Октобарске револуције оличене у Стаљиновој концепцији новог светског поретка, са комунистичким убеђењем, са новом идејом, креће за Београд.

Пре него што је своју замисао изложио одговорним друговима у Комитету за уметност и културу, најпре ју је поверио Борису Зихерлу, своме пријатељу, па Сави Северовој – у чијој су се кући у Љубљани, у Бојановом присуству, упознали Кардељ и Тито, а затим су у то увукли и Бориса Кидрича. Опширан „Елаборат о централном театру Федеративне народне републике Југославије", о формирању ЈДП, предао је 11. новембра 1946. ЦК КПЈ – Комитету за културу и уметност. Није ишло ни брзо ни лако. Већ тада су постојале струје у Комитету које су сматрале да култура припада нацијама и да не треба занемаривати важност републичких културних центара. Остало је на томе да се пресуди у самом врху партије. Уз Кардељеву наклоност и залагање, декретом Јосипа Броза Тита од 29.07.1947, основано је Југословенско драмско позориште. Иако се формално радило о одлуци владе ФНРЈ да се власништво над Мањежом са Народног позоришта пренесе на ЈДП, то никада није учињено; нешто због бахатост нове власти – где се сматрало да је одлука Партијског комитета била изнад правних регула, нешто због постојећег имовинско-правног поступка, који није могао напречац да решава партијске директиве. Власник земљишта и објекта на њему и даље, тако, остаје НП.

Брзо се приступа преуређењу и шминкању старе зграде Мањежа. По пројекту архитекте М. Белобрка, уз сарадњу Б. Ступице, реконструише се и дограђује постојећа зграда. У духу строгог модернизма, ближег идејама комунистичког интернационализма, уклања се стилска фасада Н. Краснова и замењује се обезличеним зидом. Основни разлог за овакав културни вандализам је затирање свега што представља део културне традиције грађанског друштва. Додатна енергија за што брже отварање наднационалног театра добијена је из



Данашњи изглед ЈДП-а

чињенице да је септембра 1947. у Варшави основан *Информбиро* – Информациони биро комунистичких и радничких партија, и да је за његово стално средиште био изабран Београд.

За потребе новог, интернационалног Југословенског театра, Бојан Ступица безобзирно регрутује најбоље глумце и глумице из свих република, крњећи на тај начин матичне позоришне куће. Прво је страдало НП. Врло брзо, већ 1948, гунђање због таквог поступка прерашће у отворено противљење. Ипак, дана 3. априла 1948. ново позориште бива отворено представом *Краљ Бетајнове* И. Цанкара, у режији Б. Ступице. Први пут је била подигнута завеса са грбом ФНРЈ. Успех ни једног тренутка није доведен у питање, јер, знало се, ЈДП се финансира из државног буџета.

Није прошло ни пола године, а она мишљења о важности републичких театара која су се чула из партијског апарата, загушила су основну идеју о наднационалном позоришту налик на МХАТ у Москви, поготово када је обелодањена у јуну Резолуција Информбироа уперена против Тита и КПЈ. Наравно, нико није говорио отворено о разлозима за брзо пригушење ЈДП, већ је све било увијено у форму неподесне репертоарске политике, начина режирања, одступања од социјалистичког тумачења садржаја, и свих оних идеолошких обланди. Ступица је био принуђен да одступи. ЈДП наставља свој рад под новим руководством.

На Шестом конгресу КПЈ 1951. донете су одлуке и смернице о увођењу самоуправљања и јачању републичких институција. До 1955. укинуте су све непотребне федералне службе, па тако и „Комитет за културу". Финансирање се пребацује на републике. Из ЈДП привремено одлази брачни пар Ступица, као и добар део глумаца који су ту доведени из националних позоришта. ЈДП још увек, катастарски, припада Народном позоришту у Београду.

Исте године када је Бојан Ступица, по сопственим нацртима, подигао Мало позориште у дворишту ЈДП, на

месту некадашње чуварске кућице и на делу плаца који припада Музичкој академији, Милан Вукос, потпредседник Града Београда, предлаже Бранку Пешићу, градоначелнику Београда, да Београд, као европски град који се прихватио финансирања једног Битефа и других градских позоришта и манифестација, преузме од републике финансирање ЈДП. Извршено је разграничење финансијских права и ЈДП је на буџету града Београда од 1969. Те исте године умире Бојан Ступица и Мало позориште добија његово име: Театар „Бојан Ступица".

По сведочењу Петра Волка, управника ЈДП од 1977 до 1981, госпођа Мира Ступица је поднела захтев за наплату пројекта свога покојног мужа Бојана, по којем је грађен Театар „Бојан Ступица". Дат је налог за регулисање потраживања удове пок. Бојана, Мире Ступице. Установљено је да Театар „Бојан Ступица" никада није добио употребну дозволу због непостојања пројекта и због нерешеног имовинско-правног власништва над плацем који је био, с једне стране, власништво НП, а са друге, власништво Музичке академије.

Када је после катастрофалног пожара 17. октобра 1997. по други пут изгорела зграда на плацу Мањеж и када су завршени радови на реконструкцији и обнови, затражена је употребна дозвола од надлежне институције. Тада је поново потврђено да се новосазидана зграда ЈДП катастарски још увек води као власништво Народног позоришта из Београда под првобитним називом Манеж.

МАЊЕЖ

Можда је време да се то и потврди. Да се, како је то и предвиђено по Урбанистичком плану Београда из 1920, у зграду на плацу Манеж уселе Опера и Балет, једноставним пресељењем из зграде на Тргу Кнеза Михаила, оног Михаила који је покренуо и сазидао обе зграде. Време је да се последња институција (после преименовања ЈАТ-а) у чијем називу стоји „Југословенска" преименује у оно што заправо јесте и што је 90 година била – сцена Народног позоришта „Мањеж".

Јелица Стевановић

ГОСПОДИН ГЛУМЕ

Глумац дубок, разигран, одсањан, зачаран, неодољив, озбиљан, смешан, оригиналан, величанствен – сажето: Милош Жутић (Велимир Лукић)

Милош Жутић, господин глуме, аутор Мирјана Одавић, музејски саветник изложба Музеја позоришне уметности Србије



Милош Жутић – господин глуме! То је назив изложбе. То је суштина једног човека. Тек тако, у две речи, описан је уметник, наш савременик, колега, пријатељ, супруг, отац... Милош Жутић. Испод наслова стоји још (1939–1993). Две деценије! Двадесет година како нас је напустио! Зар је могуће да има толико?!

Ово је још једна у сада већ дугом низу изванредних изложби коју је, инспирисана нашим маговима глуме, креирала музејски саветник Мирјана Одавић у својој матичној кући. Као и увек до сада, она у скученом простору којим Музеј позоришне уметности Србије располаже за поставке изложби, успева да дочара читав опус уметника кога представља, али и много више од тога. Искусним оком и зналачком руком она вешто одабира камером ухваћене тренутке и од њих слаже животну причу. И још више, пажљиви посматрач у тим дводимензионалним замрзнутим моментима препознаје срж уметника, прониче у његову природу, осећа његове дамаре.

Господин глуме... Заиста га се сви баш тако сећамо. Господска је и изложба њему посвећена – сведене форме, крупни планови, мирне линије. Према некадашњој подели глумаца на инстинктивне (интуитивне, оне који стварају осећањима) и такозване „церебралне", који стварају мозгом, Миша Жутић је свакако припадао потоњима, а Мирјана Одавић то добро зна. Стога се уз сваку фотографију, поред уобичајене легенде, налазе и кратки цитати који описују мајстора глуме. Путовање кроз поставку почиње портретом барда, испод којег је овековечено његово промишљање о уметности којој је посветио свој живот и дар: „Чар и тајна позоришта су у живом контакту, сугестивности глумчеве личности и изговорене речи, а све подстакнуто игром таме гледалишта и светлости позорнице". На фотографијама које следе,

присећамо се Жутића у једном од најразноврснијих репертоара који се могу замислити: од Шекспира до Аце Поповића, од Софокла до чика Јове Змаја, од „салона" до партизана, од краља до фабричког радника, од Вука Караџића до Лењина... од ДАДОВ-а, преко Народног позоришта и свих других значајних театарских кућа, до филма и телевизије... од поезије до радио-драме... Док се присећамо нашег Мише, можда нас изненади и једно ново откриће – сведен на визуелно, лишен јединственог, незамењивог гласа, представља нам се чаробњак сценске трансформације, тако снажне да на неким фотографијама у први мах не препознајемо његово тако карактеристично лице...

„Милош Жутић, великан српске позоришне сцене и југословенског глумишта, отмен и господствен глумац, маг сцене, витез глуме, принц у краљевству речи и осећања, глумац интелектуалац, драгуљар језика и глуме, мисионар позоришта, фанатик културе говора и чистоте језика..." читамо, из пера Мирјане Одавић, на почетку каталога који прати изложбу, али је и изузетно вредан допринос белешкама из нашег театра и драгоцен приручник свим позоришним трагаоцима. После кратке биографске белешке пропраћене личним мишљењем о уметнику, ауторка даје *Преглед важнијих година у животу и раду Милоша Жутића*, потом омогућава свом јунаку да нам се обрати у поглављу *Милош о себи, позоришту, животу...*, затим нас вешто води кроз белешке Љубомира Симовића, Огњенке Милићевић, Милосава Мирковића, Гојка Шантића, Јована Ћирилова, Велимира Лукића, Феликса Пашића, Дејана Мијача, Јагоша Марковића, Мије Алексића, Мирослава Жужића, Светислава Травице, Љубише Георгијевског – у поглављу *Пријатељи о Милошу Жутићу*. Сећање на овог великана нашег глумишта употпуњују *Реч критике*, те пописи улога у позоришту, на филму, телевизији, као и добијених награда и признања.

Пажљивом читаоцу каталога неће промаћи да Одавићева, мудрим избором Жутићевих промишљања, дискретно формира неку врсту Мишиног завештања онима који иза њега остају: „позориште није забава, позориште је игра и разграђивање, позориште је место где ако не прошиклја истина о постојању, о људским нагонима, о судбини света, духа, о лажи која се насилно претвара у истину и обрнуто, о истини самој, онда позориште нема разлога да постоји (...) глума је један од лепих начина да човек упозна самога себе, а онда је упознао и друге (...) глумац улази у позориште са срцем, а напушта га због инфаркта (...) нама је циљ да као глумци никада не умремо – већ да умремо само као људи..."

Ту је и наук, данас тако потребан, о језику и говору, убојитом оружју којим је Миша тако спретно баратао: „Ја волим свој матерњи језик. То је једини језик који заиста и разумем. Разумем људе који њиме говоре и са њима се осећам пријатно и присно. То је осећање завичаја. Језик – то је завичај. Моја струка ме је приморала да поведем рачуна о нашем језику, о изговору. Наш језик је бескрајно леп, али истовремено и бескрајно тежак. Не верујем да би ико смео да се похвали да га добро говори. А позориште и позорница су место где се говори језик народа који је то позориште створио. На том језику саопштена су највећа блага која је наш народ имао. На том језику је писао Црњански, Његош, Исидора Секулић. Наша највећа дужност, не само глумачка, јесте да тај језик научимо да говоримо". А за све нас којима тако недостају Мишин непоновљив вокал и његова беспрекорна дикција, ауторка изложбе и каталога је припремила и 25-минутни DVD са вешто монтираним разнородним записима – одломцима из представа, филмова, ТВ драма и серија, приватним фотографијама – које симболично уоквирују Жутићев *Азбучник* („а – б – в – аз – буки – вједи...") на почетку овог кратког животног филма, те стихови из Костићеве *Санта Марија дела Салуте* („Опрости, мајко, много сам страд'о...") на крају, после којих само остаје да одзвања „ц – ч – џ – ш...".

Може бити да је истинит и овај Мишин збор: „Превладава мишљење да иза глумца не остаје ништа. Јер заиста, фотографије или филмоване представе, када је реч о позоришном глумцу, не значе ништа. Али, као што је човек уверен да ће кроз своју децу гледати свет када га не буде, да ће, ипак, бити ту, тако и глумац зна да престаје да буде глумац када му умре и последњи гледалац. А то је, ипак, на корак и по иза његове смрти..." Ако је тако, ова изложба, каталог и DVD свакако ће учинити да тај корак потраје много дуже.

Марија Петровић

КОМПАРАТИВНИ ТЕАТАР КАО ВИД ПРИМЕЊЕНОГ ПОЗОРИШТА И ИНСТРУМЕНТ ОЧИГЛЕДНЕ НАСТАВЕ

Сава Анђелковић: *Компаративно позориште* (*Атеље театра* на Сорбони), Културни центар „Рибница", Краљево, 2012.



Сава Анђелковић, доцент Универзитета Париз IV – Сорбона, на Одсеку за славистику, аутор је двадесетак књига које потписује као приређивач, аутор или издавач, на стотине чланака објављених у француским и белгијским антологијама књижевности, позоришним речницима, зборницима и књигама, као и у српским, хрватским, црногорским и босанским стручним лингвистичким, књижевним и позоришним часописима и ревијама. Овај врсни познавалац Стеријиног опуса овог пута представља нам се књигом у којој износи, објашњава разлоге, начин и значај сценског рада у оквиру наставе језика и књижевности, са конкретним примерима свог педагошког рада.

Атеље театар на српскохрватском језику на Сорбони почео је са радом школске 1994/95. године, када је проф. др Пол-Луј Тома (Paul-Luis Thomas), професор на Одсеку за славистику Универзитета Париз IV – Сорбона и шеф Катедре за српскохрватски језик (што је у то време био званичан назив језика), предложио предавачу, тада лектору Сави Анђелковићу, некадашњем глумцу Народног позоришта у (Титовом) Ужицу и Малог позоришта „Душко Радовић" (који је на Сорбони после дипломе трећег степена и рада *Почеци световног позоришта у дубровачкој литератури*, спремао своју магистарску тезу *Почеци позоришта код Срба*), да у оквиру вежби говорног изражавања на другој години студија, води и рад *Атељеа*. Данас се језик на коме се изводе представе *Атељеа* у Француској назива *БЦХС језик* (фр. *BCMS* – bosniaque, croate, monténégrin, serbe), али је ипак одлучено да се име овог театар-

ског удружења не мења, већ да се само дода у загради: босански, црногорски, хрватски, српски, јер се у Атељеу играју представе аутора из свих ових земаља.

Циљ је био да студенти кроз забаву што успешније овладају говорним језиком, лексиком, на примерима дела драмске књижевности (радећи у групи, паровима или индивидуално), да извршавањем постављених задатака стекну знање о основним особинама драмског текста и да се међусобно упознају. У време оснивања *Атељеа* – позоришне радионице, још увек је трајао рат на просторима бивше Југославије, чиме је овај рад на драмским текстовима имао и социолошки и психолошки значај. Радећи различите глумачке вежбе, испољавајући своју креативност кроз писање, осмишљавање радње, студенти су откривали тајне рада иза завесе у позоришту, али и сами себе, и друге, са којима су непосредно сарађивали.

Књига је подељена на седам поглавља. У првом нас аутор упознаје са организацијом и радом на часовима *Атељеа*, а у следећих пет поглавља груписане су изведене представе: према делима Јована Стерије Поповића, представе компаративног театра (упоредна реализација два аутора на француском и изворном језику у једној представи), потом других српских, хрватских, босанских и црногорских аутора, те поетске представе двојезичног извођења и оне које су урађене као читање драмских текстова. Седмо поглавље нам уместо закључка нуди социолошка и педагошка запажања.

Рад у *Атељеу* почиње од анализе текста, па преко припреме, опреме представе, завршава се њеним извођењем пред публиком. Током школске године студенти нису припремали и реализовали на позорници само улоге, већ су активно учествовали у извршавању других задатака, као што је шивење костима, израда и фарбање декора, музика, светло, плакат... Прошли су кроз глумачке вежбе покрета, гласа, дисања, маште, концентрације, импровизације...

Они успевају током практичног рада на драмском тексту или адаптацији да апсолвирају двојни карактер драме, односно разлику између драмског текста и представе истог на сцени. Осим проучавања књижевног дела неког аутора, они могу да примете и проблеме везане за поезију и њену сценску адаптацију, а да би се брже усвајао одређени текст, није довољно само учити га напамет, већ и уочити емотивну подлогу при којој се изговара. Захваљујући разноликости у националној структури, студенти су имали различито знање језика и језичке варијанте, а кроз рад у *Атељеу* правила се откривају самом употребом језика, што се разликује од дедуктивне методе када се језик учи путем правила, на чему се инсистира на другим часовима.

Атеље театар је у периоду 1995–2005. поставио на сцену девет комедија Јована Стерије Поповића: *Покондирена тиква*, *Женидба и удадба*, *Лажа и паралажа*, *Зла жена*, *Родољупци*, *Џандрљиви муж*, *Помирење*, *Кир Јања*, *Симпатија и антипатија*. Стеријине комедије су постављане не само због изузетног интересовања професора Анђелковића за дело овог великог писца, већ и зато што су погодне за рад са непрофесионалним глумцима као што су студенти. Показало се да су Стеријини текстови одличан избор: осим што су допринели бољем познавању ћириличног писма, неки су, као нпр. *Родољупци*, утицали на смањење тензије националног подвајања студената различитог порекла, подстакли их на дружење и примену критичког погледа на националистички начин размишљања, и то, подсетимо, у време ратова на простору бивше Југославије. Смех током рада је студенте чинио једнакима управо онолико колико их је играње у представама чинило различитим од осталих студената.

Књижевни историчар је тумач драмског текста који одликује непроменљивост, а редитељ истраживач другачијег тумачења драмског текста, који сценском реализацијом указује на његову променљивост. Спрега књижевног историчара и редитеља је повратна и даје одличне резултате. Цео пројекат *Атеље театар* је иницран питањем: ако постоји компаративна књижевност као књижевно-научна дисциплина, може ли да се успостави нова врста позоришне праксе – компаративни театар, који би се ослањао на њу и, ако може, како би изгледао? Играње два драмска текста који имају исти извор или тему у оквиру једне представе, очигледан је начин њиховог поређења у одређеном позоришном доживљају, који нам даје мноштво информација у компаративне сврхе. Тако компаративни театар бива вид примењеног позоришта, а сценско извођење (по-

зоришна представа) инструмент очигледне наставе. Поредити поредиво и омогућити гледаоцима да и сами уживају док у текстовима уочавају сличности и разлике које им представа компаративног театра нуди, без обзира на различитост епоха, праваца, језика – јесте основни циљ оваквог сценског чина.

Како извршити избор текстова, да ли се од два различита драмска текста оформљује један за сценско извођење или текстови треба да чувају свој интегритет, какав је однос према језику на коме су написани драмски текстови, да ли редитељ треба да поштује виртуелну пишчеву режију сопственог драмског текста или може да се води достигнућима модерног или авангардног театра, како решавати проблеме простора и драмског времена – нека су од питања на која нам ова књига нуди одговоре. Иако најмалобројније, у продукцијском раду *Атеље театра* представе компаративног театра сматрају се најзначајнијим. Тако су поређени драмски текстови Молијера и Стерије (*Тврдица* и *Кир Јања*), Молијера и Мирјане Ганза Шарец (*Уображени болесник* и *Умишљени болесник*), Рејмона Кеноа и Алмира Имширевића (*Стилске вежбе* и *Кад би ово била представа*). У књизи је најављена и следећа реализација представе *Басне* према Лафонтену и Доситеју.

За одабир представа других српских, хрватских, босанских и црногорских аутора било је важно да су аутори признати у својим срединама и на списку писаца који се изучавају на одсеку БЦМС на славистичкој катедри Сорбоне, као и да њихови текстови имају шта да кажу у тренутку постављања. Тако су изведени *Женски разговори* Душка Радовића, *Адам и Ева* Мирослава Крлеже, *Хасанагиница* Алије Исаковића, *Гарави сокак* Мирослава Антића, *Ташана*, *Софка*, *Коштана* Боре Станковића, *Кажеш анђео* Миљенка Јерговића, *Гозба* Љевада Карахасана, *Поморанџина кора* Маје Пелевић, *Босна – Пасадена* Слободана Шнајдера, *Пресвлачење* Љубомира Ћурковића и *Europa* Иване Сајко. Драгоцено је што су у програм-књижицама штампани неки изведени комади, адаптирани од стране редитеља Саве Анђелковића, као и њихови преводи на француски језик.

Кроз поетски театар (театар поезије) је постављано и извођено песничко стваралаштво на сцени. Ова специфична врста компаративног театра, осим што је имала за циљ да пробуди поетски сензибилитет у публици, омогућавала је гледаоцима да упореде како исти стихови звуче на два различита језика. Драматизацији стихова се приступало кроз трагање за разноликим могућностима њихове сценске експресије, док се у реализацији инсистирало на тумачењу гласом. Само у поетско-музичкој представи *Тијо ноћи*, у којој су се стихови љубавне поезије и говорили и певали, било је заступљено 20 песника из Србије, Хрватске и Босне и Херцеговине: Радичевић, Михалић, Јакшић, Змај, Шеноа, Костић, Шантић, Ракић, Ујевић, Андрић, Цесарић, Диздар, Парун, Раичковић, Сарајлић, Миљковић... Следиле су представе посвећене ромској поезији, поезији Васка Попе, Бранка Радичевића, Весне Парун, Бранка Миљковића, Миодрага Павловића, Вука Караџића, Нине Живанчевић. Већ само овако поређане, говоре о промишљености, обиму и значају *Атеље театра*.

У репертоару се нашло и читање драмских текстова као извођачко позориште (форма између читања текста и сценске представе тог текста), које је више схваћено као изванредно средство информисања и едукације. Представе Мире Гаврана *Ноћ Богова*, Његошева *Луча микрокозма* и *Косово у делу Ј. С. Поповића* изведене су као „режија кретања у простору", док су одломци из *Котача свете Катарине* Љ. Карахасана, *Змијиног свлака* С. Шнајдера, *Породичних прича* Б. Србљановић, *Отпада* Љ. Ћурковића и Стеријини *Родољупци*, приказани као режија гласа.

Велики је педагошки и социолошки значај рада у *Атеље театру*. Од учешћа у компаративним представама студенти имају највише користи, али осим знања језика и културе они извлаче корист и на индивидуалном плану. Учешћем у представи, стварајући је, они раде и на себи, постају сигурнији и ослобађају се страха. Неки су играли и у другим групама или филмовима, а неки су се уписали у глумачку школу како би се и даље бавили позориштем, али професионално. У време ратова на нашим просторима, *Атеље театар* је имао улогу зближавања оних који не разумеју (не познају) довољно друге, све док их боље не упознају. Студенти су стицали јаче самопоуздање јер су у свом студентском окружењу били персонализовани. Чак и шире, јер су у штампи

била објављивана њихова имена, фотографије, репортаже са њима...

У поговору који потписује, редитељ Милош Лазин истиче да од 2003. одсек славистике постаје центар за „истраживање најмлађе драмске књижевности" Босне и Херцеговине, Црне Горе, Хрватске и Србије, која је сазревала усред ратова, моралног и духовног посртања на овим просторима, и која се први пут у историји позоришта југословенског културног поднебља својим темама и структуром временски поклапа са сличним, савременим у Европи и свету. Он указује на вишеслојност *Атеље театра*: он је факултетски час који реализацијом сценског чина престаје то да буде, осмишљава га и ствара универзитетски професор који је у својој бити првенствено глумац, а студенти, глумци, не крију да глума није њихова професија, и да су њоме само очарани.

Рад у оквиру ове позоришне радионице покренуо је и низ других вредних културних догађања на одсеку за славистику, тако да је можемо сматрати „целовитом културном акцијом". Студенти су у оквиру дипломског испита, за последњих петнаест година, превели тридесетак драма. Осим позоришних представа, средином двехиљадитих година, на одсеку су организовани међународни симпозијуми посвећени Јовану Стерији Поповићу и Марину Држићу, а све адаптације изведених драмских дела и поезије Сава Анђелковић и штампа, те тако ова позоришна радионица има и улогу издавача.

На 250 страна и у тиражу од 400 примерака, ова књига, богато илустрована фотографијама, плакатима, исечцима из новина, занимљивим сећањима студената актера (од којих неки данас имају значајно место у области културе) о раду на вежбама, пробама и представама *Атеље театра на српскохрватском језику*, нуди богатство идеја како за професоре, тако и за позоришне ствараоце. Остварени резултати овог просветно-педагошко-уметничког рада у потпуном су складу са озбиљношћу, знањем, талентом и самопрегорним радом професора (некада изванредног, вишеструко награђиваног глумца) Саве Анђелковића.

Весна Крчмар

ПРОФЕСИЈА У ОБЛИКУ ПОЈМОВНИКА

Боро Драшковић: *Речник професије*, Књажевско-српски театар у Крагујевцу, 2012.



Боро Драшковић један је од најкомплекснијих мислилаца нашег театра. Као дугогодишњи професор интермедијалне режије (позориште, филм, телевизија) на Академији уметности у Новом Саду, овенчан је вредним наградама за свој педагошки рад. Круну његовог рада чине теоријска промишљања о савременом позоришту и филму, тако да се с правом може рећи да је један од најзначајнијих позоришних стваралаца који своје богато редитељско искуство преноси и на теоријски план, чиме нам указује на неограничене и моћне домете театрологије. Тринаест објављених књига уверљива су потврда те тезе.

До сада је објавио: *Промена*, Свјетлост, Сарајево, 1975; *Лавиринт*, Стеријино позорје, 1980; *Покретне слике*, 1981; *Огледало*, Свјетлост, Сарајево, 1985; *Парадокс о редитељу*, Стеријино позорје, 1988; *Краљ мајмуна*, Прометеј, Стеријино позорје, 1996; *Узводно пливање* (разговори са М. Јевтићем у Радио Београду), 2002; *Поглед пролазника*, Прометеј, Нови Сад, 2006; *Равнотежа*, Књижевна општина Вршац, 2007; *Драма редитеља*; *Филм о филму*; *Круг маслином*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2011, *Речник професије*, Крагујевац, 2012. Књига *Режисерске белешке* објављена је 2013. године у Струмици, Институт за кратки и документарни филм, Асоцијација фестивалских активности, Тивериополска филмска алијанса Астерфест. Књигу је приредио Горан Тренчовски. Узети су есеји из *Промене, Лавиринта*, *Огледала*, *Парадокса о редитељу*, *Краљу мајмуна*, *Погледу пролазника*, *Равнотежи*, *Филму о филму*, *Круга маслином*, *Речника професије*, *Узводног пливања*.

Све те књиге претварају се у инструктивну театролошку и филмолошку литературу, јер су настајале на врелу плодног и маштовитог редитеља, који се огледао у режијама класичних дела домаће и стране драматургије у најзначајнијим позориштима некадашње Југославије: Софокла, Шекспира, Молијера, Гогоља, Бихнера, Ибзе-

на, Чехова, Пирандела, Брехта, О'Нила, Сартра, Јонеска, Бекета, Домановића, Кочића... Неколико представа се убраја у сам врх наше уметности режије: *Страдија* Радоја Домановића, у драматизацији Б. Михајловића Михиза, *Катарина Измаилова* Д. Шостаковича, *Прљаве руке* Сартра, *Јунона и паун* О' Кејсија, *Кад су цветале тикве* Д. Михаиловића, *Галеб* А. П. Чехова, *На дну* М. Горког, *Непријатељ народа* Х. Ибзена, *Антигона у Њујорку* Ј. Гловацког, *Дуго путовање у ноћ* Јуџина О' Нила.

Томе се додаје и списак филмских остварења:

Играни филмови: *Хороскоп* (1969), *Нокаут* (1971), *Усијање* (1979), *Живот је леп* (1985), *Вуковар, једна прича* (1994). ТВ серије: *Дувански пут, Модерни израз у уметности* (десет телевизијских есеја о позоришту, филму и телевизији). ТВ филмови: *Жена, Хамлет, Путујући редитељ, Кухиња, Обешењак, Пета колона.*

Доминантно својство Боре Драшковића као даровитог стваоца јесте несвакидашња универзалност, која се најбоље огледа у теоретском раду. Све његове књиге представљају значајно померање нивоа наше театролошке и филмолошке мисли. У свим теоријским записима препознајемо оригиналан дијахрони приступ позоришној уметности, па нам се чини да у њима сагледавамо позоришну духовну вертикалу.

Књига *Речник професије* настала је као комплемент награде Статуета „Joаким Вујић" коју је Боро Драшковић добио за унапређење позоришног живота у Србији 2011. године. Објављена је 2012. године у издању Књажевско-српског театра у Крагујевцу.

У образложењу награде истакнуто је:

„Боро Драшковић је један од родоначелника редитељског театра у нас и до данас, његов првосвештеник. То је театар у коме је, као у универзуму, све повезано са свим', а ,редитељ из свеопштег хаоса организује смисао'. То је позорница-свет где за оријентацију помаже само ,геопоетска мапа'. У том позоришту могућа је режија целог града, али и режија ,успомене једног зрна песка у пешчанику'. У њему се гледа ушима и слуша очима, попут краља Лира у тренутку видовитости. И учи се како ствари функционишу на архетипском нивоу – ,да би се продрло до онога што је иза ствари'. У том театру ,позорница је писаћи сто на коме сваки текст добија свој коначни облик, кроз глумца у простору'"

Али све има своју причу, не само код Андрића. Тако је и са књигом *Речник професије*. Настајала је стрпљиво, из броја у број, од 1992, у листу Позориште, првом позоришном листу на Балкану, у издању Српског народног позоришта. Први део *Речника професије* објављен је у Позоришту, 1992, број 3-4 (новембар–децембар), на 78. страници. Прва одредница је **тело**:

„Ван тела немогуће је протумачити ниједну глумачку акцију. Пета, стопало, глежњеви, колена, ноге, бедра, струк, стомак, леђа, рамена, прсти, шаке, рука, врат, брада, усне, зуби, језик, образи, нос, очи... Сваки део тела има своје задатке и покрете и они се сливају у укупност телесног говора у коме је и ритмичка основа и радња представе и ,метафизички шок'...

...

Тело мисли и осећа, памти. У меморији је идентитет."

Професор је из броја у број доносио своје прилоге. Његови текстови, уредно откуцани на писаћој машини, били су увод у припрему сваког новог броја. И тако дванаест година: тридесети наставак, насловљен једноставно – *Режија,* објављен је у листу Позориште, 2004, у броју 1-3 (септембар–новембар).

„Режија као главни животни принцип. Природни, друштвени. Планетарни. Космички. Начело режије у целокупном кретању и постојању. Нема области људског духа и осећања у које није, или неће, продрети уметност режије.

Мизансцен мравињака, гибања галаксија. Време као режисер простора. Не налазимо ли, дакле, облике режије у свим појавама око човека?!

Ни наука, ни уметност режије, није одговорила на главна питања која поставља живот: *ко смо, куда идемо, зашто?* Али зар није утешно што су последњи одговори *тек пред нама*?!"

Другачије је када је *Речник професије* био стална рубрика у нашој позоришној периодици. Ту се појављује као лајтмотив професије који се провлачи кроз текући позоришни живот, пун амплитуда. На моменте може да делује и као опомена. Сада у узорно преломљеној књизи представља супстрат професије, *живот* професора Боре Драшковића „скривеног" у *професији* или *професији* „скривеној" у *живот* Боре Драшковића. Мудра књига. „Знакови поред пута" нашег професионал-

ног живота у театру, на филму, у књижевности. Сусрет са сваким појмом значи отварање многих светова. Од 30 појмова објављиваних у позоришном часопису настало је 112 појмова који се односе на уметност позоришта, филма, режије... Прелиставајући књигу, уочавамо, између осталог, појмове: *антидрама*, *АУМ*, *аутолог (монолог, солилоквиј)*, *Библија, целина*, *циркус*, *дах*, *детаљ*, *digital actor*, *документ, експеримент*, *естетика, етика*, *фотографија*, *гледалац и глумац на 64 поља*, *глумац – речник*, *глумац свакако*, *хоризонт*, *хумор*, *идеја*, *импровизација*, *интеракција задатака, избор, историја*, *Ја*, *камера*, *кадрирање*, *кинестезија*, *крик*, *Лир са папагајем*, *маска*, *медиј*, *метаморфоза*, *метасигнал*, *монтажа*, *морал*, *музика*, *наслов*, *немушти језик*, *невидљиви театар*, *око*, *он*, *осећајност*, *осећање*, *парателтар*, *Пекиншка опера*, *поглед*, *подела улога, покрет*, *порука костима*, *позорница*, *пресни живот*, *проба*, *радио драма*, *рампа*, *реализам*, *редитељ – творац целине*, *режија*, *режија секунде*, *сан*, *стил*, *Савићева позорница*, *сценарио*, *Систем*, *слово*, *смрт*, *столица*, *страх*, *сукоб*, *сузе*, *све звучи*, *техника*, *текст*, *текст писца – текст позорнице*, *тело*, *тема*, *тишина*, *Травничка хроника*: *кроз филм ка телевизији*, *уобразиља*, *забрањено је забрањивати*, *живот*... Занимљива је, али и оригинална, идеја стварања појмовника струке. Књига се доживљава као енциклопедија професије, па се тако и чита. Иако садржи енциклопедијску димензију, уочљива је, не мање значајна, аутентична нота аутора. Књига *Речник професије* је истовремено и индивидуална и универзална. Личну ноту, а тиме посебну драж и топлину, дају брижљиво одабране фотографије. У богатом мозаику фотографија, попут делотворног лајтмотива, појављују се фотографије из приватног живота. Најупечатљивије је духовно сагласје које зрачи из фотографија са супругом Мајом, најоданијим животним сапутником. Наравно, ту је богатство фотографија са снимања, са наставе на Академији уметности у Новом Саду, стварања филмова, путовања, промоција, пријатељских дружења.

Боро Драшковић сматра да би и „наставу *режије* требало *режирати*":

„Академија уметности, прва у нас, а у оваквом опсегу рада можда и у свету, отворила је *заједничку класу*: с групом за *интермедијалну режију*, сада кроз читав процес *формирања у медијима* пролази и група за глуму.

Целокупан рад одвија се у једном гипком програму који подразумева ослањање на досадашње искуство глуме и режије. Духовна дисциплина у којој се настоји да ученик буде, у сваком погледу, готово од самог почетка, једном ногом у школи, другом у професији.

Образовање младог човека у професији, ширење галерије *портрета уметника у младости*, врло је озбиљан, значајан и одговоран посао... Обавља се са истом преданошћу као било који други задатак у професији. Рад с младим људима једнако је важан као режија или писање књиге.

Глума и режија јесу и спознајни процеси. Уверавамо се у тачност древног наука: *знање* постаје учениково тек кад му пређе у *карактер*."

„*Режија* је вештина која непрестано измиче коначним тумачењима. Позориште је, уз сву своју опипљиву и једру стварност, до те мере неухватљива појава да, на пример, чак и Шоов ‚водич за редитеље', ма како недостатан, па и застарео, може да доведе до сјајне представе.

Сваки редитељ сам изграђује свој сопствени водич кроз ову уметност, кроз сваку представу понаособ, написан можда тек пошто је представа готова: увек су различити путеви према открићу (откровењу). А пронађено се непрестано мења као што ће се, ускоро, наше мишљење о овоме предмету, као и о свему другом, променити – можда још док покушавамо да га забележимо."

„*Позоришна представа* се заправо и не може завршити. Довршена је тек кад се и њен живот оконча. Премијера, тај неопозиви излазак у јавност, за многе је редитеље и глумце ‚прва права проба', јер само уз гледаоце д е л о у п р о ц е с у добија своје праве облике. Значи, на њему ради и гледалиште, сваки појединi гледалац. Представа је завршена кад се с правом може претпоставити да више ниједан гледалац неће доћи да ‚ради' на њеном обликовању – тај тренутак њеног заокруженог, пуног искуства, сабраног учешћа и рада свих извођача и свих гледалаца, тај парадоксални тренутак њеног савршенства, тренутак је, дакле, и њеног краја – представа се више неће играти!

Ако се размишља о позоришту у будућности, тешко

је не поверовати да ће оно бити управо онакво какав буде гледалац будућности.

У свему је увек ‚метафизички флерт' глумац – гледалац."

У занимљивом кретању кроз професију, долазимо до завршне одреднице **живот**, јер Боро Драшковић успоставља знак једнакости између живота и уметничког дела.

„Живот је леп.

Важи за свакога, и све професије, Андрићева морална поука: *живот нам враћа само оно што ми дајемо другима*. Стога човек, и ако није лекар, виноградар, учитељ или уметник, учи све до смрти.

На тој стази незамењив је водич Хелдерлин: ‚Учи се уметности у животу, а животу у уметничком делу! Будеш ли јасно видео једно, видећеш јасно и друго.'

Међутим, није томе давно, како је Бертолучи изјавио да филму не преостаје још много будућности, јер је изгубио виталност. Кинематографија привида. Као што је и свет. Ако филм умре, шта ће га заменити? – постављено му је питање. Мајстор *Стратегије паука* и *Двадесетог века* одговорио је жестоком изреком филмског класика:

– Дугачки кадар, без реза. Живот.

ЖИВОТ КАО УМЕТНИЧКО ДЕЛО."

Основно осећање које се намеће после прочитане књиге подудара се с резимеом књиге *Круг маслином*: „Позорница, попут бесконачног светског архива, садржи све: *човек је мера свих ствари*. На свеколиким сценама већ је одиграна цела историја света, наткриљена поезијом, управо како је Аристотел предвидео."

Ми бисмо позорницу преименовали у позориште и ставили га као синоним за непресушну и свеколику ризницу уметности позоришта и филма, па је логично да књига *Речник професије* постане свакодневни требник струке.

Весна Крчмар

ЗАОКРУЖЕН МЕТОД ПЕДАГОГИЈЕ ГЛУМЕ

Владимир Јевтовић:
Мој педагошки метод,
Дадов, Београд,
2010



Књигу *Мој педагошки метод* професора Владимира Јевтовића (1947–2013) исписивао је живот, онај тајновити сусрет педагога и будућег глумца. Ту су забележени сви кораци у глумачким учионицама у непрестаној интеракцији између професора који уводи младе глумце у нове сфере уметничког рада, који покушава да у њима препозна креативна врела и да ту глумачку енергију каналише у оквире лика, жанра, представе, филмског остварења. Од почетка се намеће утисак наглашеног личног става, педагошке персоналности, јер присвојна заменица *мој* означава да професор о свом педагошком методу говори са одговорношћу и самосвешћу, али и наглашава блискост, бригу, изванредно познавање психологије младих који су кренули на изазован и неизвестан пут глумца. Испод синтагме „мој педагошки метод" назире се стална интеракција студената и професора. Књига једноставног наслова говори и о потпуној посвећености, искрености.

Реченица: *„Ја сам одувек настојао да помогнем својим студентима да постану најбољи глумци у овом граду, у овој земљи, у свету, и данас и сутра"* – може да буде мото овог и свих будућих текстова о поменутој књизи, педагошким књигама, јер се професор својим хтењима, знањем, вољним стањем потпуно уграђује у биће студента и подређује његовом будућем раду.

Зато и писмо које се појављује на крају књиге – *Писмо мојим студентима*, доживљавамо као последњу тачку на кружници, али и очекивани епилог књиге, јер професор Јевтовић, својим хабитусом чини завршни потез у коме као у одређеном погледу „одозго" изговара оно што је било дубоко запретено у бићу педагога, који је дозирано саопштавао тајне заната глуме. Употребио је облик „мој", не „свој", јер подразумева већи степен присности, посвећености, љубави.

Писмо мојим студентима

Драги моји глумци,

драги моји бивши студенти,

Надам се да сте добро, да имате посла, да можете да живите од свог глумачког хлеба. Радовало би ме да знам да сте задовољни околностима у којима живите.

Радовало би ме да знам да сте вољени, да волите и да сте окружени плодовима своје љубави. Радовало би ме да знам да имате више тренутака среће него патње, очајања и депресије.

Када сте одлучили да постанете глумци, били сте очарани њеним величанством глумом и свим могућностима, како сте их ви видели, које она пружа.

У својој машти ви сте видели себе у глуми, како у њеном топлом загрљају играте своје улоге, како са својим омиљеним глумцима равноправно играте на позоришној сцени, филмском и телевизијском екрану, како вас ваша публика воли.

Ви сте се одлучили за своју професију на основу свог сна о себи у тој професији, упркос бројним разумним разлозима, реалним чињеницама, упозорењима ваших ближњих да то не чините; упркос оцу који је запретио да ће вас се одрећи; упркос момку који не жели да вас дели са свим гледаоцима; упркос причама о нечасним условима у којима живе остарели глумци; упркос великој неизвесности која вас очекује на том изабраном путу; упркос високој селекцији на пријемном испиту, али и после дипломског испита, целог живота.

Све препреке само су појачавале вашу одлуку, вашу идеју, ваш пројекат. Све за глуму, глуму ни за шта!

Зашто је Глума толико привлачна? Зато што је она огромно поље за игру, за акцију и пројектовање и остваривање пројеката, за стварање догађаја, прича, ситуација, за непрестану људску интеракцију, за непрекидну комуникацију са људима на сцени, испред сцене у сали, иза сцене са свим сарадницима. Зато што нас глума, као и свака друга уметност ослобађа, представља лично, што материјализује наш унутрашњи емотивни, душевни, духовни свет и чини га видљивим, присутним, делујућим. Али у глуми, као ни у једној другој уметности, глумац може да користи сва своја својства, и спољна и унутрашња. Глумац једини има директан, жив контакт са својом публиком, у коме он делује лично, индивидуално, оригинално. Тај директни, живи контакт између очију, гласа, лица, тела, мисли и емоција, воље глумца и гледаоца је уникат – то је она најважнија разлика која глуму чини привлачном и неодољивом. Све што није жив контакт је само симулација живог контакта.

Глума пружа шансу младом, талентованом човеку да свој лични, интимни свет који само он познаје ослободи, пројектује на сцену, на екран и да га, представљајући писца, редитеља, свој ансамбл, отвори у комуникацији са публиком, да максимално изрази и промовише себе.

Дакле, ви сте веровали у себе, у свој свет. И ја сам веровао у вас, у ваш свет. Зато што је моја процена на пријемном испиту била да ви имате сва својства неопходна да то у току студија и у професионалном животу докажете. Ви сте оправдали моја очекивања – постали сте глумци. Свако од вас, на свој начин, по свом избору, по свом наслеђу и по својој лествици вредности, по својим снагама и слабостима, уредили сте своје животе како хоћете и како морате. Желим вам да имате свој дом, своју породицу и здравље. А очекујем од вас да будете верни свом избору, својој одлуци у младости и постанете глумци и да упркос свим препрекама, неповољним околностима које онда нисте могли да претпоставите а нисам ни ја – останете у свом послу, у свом занату.

Много је лакше постати него остати глумац!

О тешкоћама у глумачкој професији нисам вам много говорио у току четири године студија глуме да не бисте пре завршетка студија побегли у неку пријатнију, комотнију и лакшу струку. Поштовао сам ваш таленат и наш уговор. Нисам ни издалека рекао све оно што знам о реалном животу у глумачкој професији, али знам да сте сами морали да се суочите с болним тренуцима, са невидљивим зидовима, са злим људима, са трговцима, накупцима и препродавцима. Са бизнисом. Са политиком.

Постали сте одлични глумци и останите то до краја! Јер, то сте хтели.

Ваш професор Владимир Јевтовић

Књига *Мој педагошки метод* писана је лепим, разумљивим, језгровитим стилом. Исписивао ју је филозоф по вокацији, глумац по души – јединствена, али и непоновљива симбиоза на нашим просторима. Ако је та

књига дала личну ноту и исписала поетику самосвојне педагогије глуме, професор Владимир Јевтовић је на последњем наступу на трибини Стеријиног позорја 2012. године, посвећеној раду на глумачким академијама, ситуирао свој педагошки метод у време, дао дијахрону димезију. Текст је објављен у *Зборнику МС за сценске уметности и музику*, као први текст у рубрици Студије, чланци, расправе – *Глумац је жив у живом позоришту* .

Постулат од којег полази професор Јевтовић јесте да је „позориште место сусрета глумаца и гледалаца". Увођењем нових технологија, захтева новог времена, постављено је питање да ли традиционални глумац може и даље да буде битан елемент позоришта или може и треба да буде замењен перформером, играчем, холограмском сликом, компјутерском сликом. Да ли је глумац и даље неопходан и незамењив елемент позоришног догађања – представе?

На то тешко питање одговара, наводећи ставове Станиславског, Едварда Гордона Крејга, Бранка Гавеле, Гротовског и Питера Брука, у смислу одбране места глумца у савременом позоришту и његову незамењивост. На основу полазне премисе о сусрету глумаца и гледалаца, чињенице да је позоришна представа оно што се догађа, објашњава да је неопходан живи контакт између глумца и гледаоца, на спољашњем, али првенствено на унутрашњем нивоу, који омогућава разумевање и дијалог, размену.

Глумац је незамењив. Жив, присутан и спреман глумац услов је живог позоришта.

Лични метод, тако утемељен у историјску вертикалу педагогије глуме, постаје универзалан. Али и вечан. Наслов *Глумац је жив у живом позоришту* као да потенцирањем речи жив, односно живота, негира смрт, као да нам говори у стилу Црњанског „сеоба има, смрти нема". Професор Владимир Јевтовић је својим излагањем, које је било најзапаженији реферат на трибини, заокружио свој педагошки метод, превазилазећи оквире једне књиге и дајући му историјску вертикалу. Као да је тиме припремио свој одлазак у вечност. Нико није претпоставио да ће то бити једно од последњих излагања на трибини Стеријиног позорја и, можда, једна од завршних објављених студија у најреспектабилнијем часопису Матице српске посвећеном театрологији и музикологији. Ове године, 12. јуна, запрепастила нас је вест о неочекиваном, прераном одласку професора Владимира Јевтовића. Ако за књигу *Мој педагошки метод* кажемо да се „морала догодити", исто то се односи и на поменуту студију. Наши животи, ипак, пулсирају у круговима. Увек недостаје само једна тачка да се кружница затвори. Не можемо претпоставити када ће се та тачка појавити и пресудити, па је, стога, њена појава увек неочекивана и болна.

Зоран Т. Јовановић

ИСКАЗ СВЕДОКА И УЧЕСНИКА

Радомир Раша Плаовић, *Наша кућа гледана изнутра*, Нолит, Алтера и Фонд „Милан Ђоковић", Београд, 2011



Име Раше Плаовића носи мала сцена Народног позоришта, а његова биста краси фоаје ове сцене. Позориште код Споменика додељује годишњу награду, са Рашиним именом, најбољем београдском глумцу у протеклој сезони. Друго издање монографије Петра Волка о Раши Плаовићу појавило се 2005. године у едицији „Из историје Народног позоришта у Београду".

Али поред свих наведених знакова чувања успомена на великана српске сцене, Народно позориште није било издавач завештајних исповести свог дугогодишњег првака, једног од најугледнијих чланова у својој историји – глумца, редитеља, драмског аутора, који је цео радни уметнички век остао веран Народном позоришту, сматрајући га својом кућом, о чему пише: „Осетио сам, одавно, потребу да забележим како је изгледао живот Куће посматрано изнутра, у којој сам и сам провео читав свој живот. Сматрао сам пак да ми је то и обавеза, јер нисам уверен да ће неко други хтети, или моћи, боље то да учини."[1]

Рукопис је био завршен уочи Рашиног 76. рођендана, фебруара 1975, а штампан је после 36 година, односно 33 од смрти аутора. Књигу је приредио и предговор написао др Слободан Турлаков, веома скрупулозно и коректно. Књизи су придодата и два прилога: Невенке Урбанове, дугогодишње Рашине колегинице и његовог студента Дејана Чавића, који се складно уклапају у целину издања.

О рукопису његових мемоара кружиле су, у позоришним круговима, годинама разне приче. Рашина удовица Дара Плаовић, одолевала је свим искушењима да се рукопис објави одмах после Рашине смрти, већ га је поклонила Архиву САНУ.

Зашто је позоришни свет био толико заинтересован за Рашине мемоаре? Из простог разлога – из људске радозналости. Многи савременици хтели су да се виде

[1] Радомир Раша Плаовић, *Наша Кућа гледана узнутра*, Београд, 2011, стр. 7.

у Рашином огледалу! И одиста, у књизи се налази 165 портрета: пет управника, осам директора Драме, 28 редитеља, 69 глумаца и 55 глумица. Импозантна галерија, коју нико пре њега није на такав скупни начин сагледао, ценећи сваког појединачно по доприносу који је дао Кући код Споменика.

Раша Плаовић је веома студиозно и промишљено компоновао своје завештајно дело. Поделио га је у три поглавља: *Између два рата, Тамна времена окупације* и *Нова времена*. Природно, први део књиге је и најобимнији (230 страна), други, најкраћи, цигло непуне две стране, а трећи око седамдесет страна. О периоду Другог светског рата, када је био као масон искучен из рада Позоришта, Раша није хтео да говори, иако је био сведок и тог периода, повучен из јавности, радећи административне послове у једној београдској фирми. Послератни период био је за њега „врло бурно, преломно време", „које је могло бити и боље искоришћено"[2]. И у овом, завршном делу, давао је карактеристике колегама и колегиницама, као и осталим уметничким сарадницима, али је нашао лепе речи и за техничко особље. После три године рада, Плаовић је завршио књигу. На првој страни рукописа од 160 страна, ставио је напомену: „Ово да се чита после моје смрти".

Први део књиге подељен је на управнике („појединци", „следећи", „пролазни"), директоре („први", „следећи", „два једнака", „краткотрајни"), редитеље („прекретница", „стари", „нови", „Руси", „странци", „професори", „западњаци", „народњаци", „и ...они", „и ...ми" и „остали"). Глумце и глумице разделио је такође по групама, налазећи њихову међусобну сродност. Тако је свако од 165 чланова Куће добио свој минијатурни портрет, садржан у Рашиној радној карактеристици у погледу талента, људског карактера и доприноса Кући.

Иако Кућу код Споменика сачињавају три целине: Драма, Опера и Балет, „Свето тројство", како каже Плаовић, он се задржао само на Драми, успут помињући Оперу и Балет. Писао је о ономе што му је било најближе, у шта је уложио целог себе, трудећи се да буде што је могуће ближи истини. Ако му то вишекратно није полазило за руком, он ће, свестан тога, зато на крају књиге записати: „Овим завршавам ове своје белешке. Оне су сасвим субјективне, моја лична запажања, друкчије и не може бити. Верујем да сам говорио објективно, колико то полази сваком човеку за руком кад о томе води рачуна."

Чини нам се занимљивим запажање приређивача књиге Слободана Турлакова о Рашином начелном односу према глумачкој сабрани:

„Веома је карактеристична опаска Рашина у погледу управника Грола: 'Не могу да се отмем утиску који носим од почетка: Грол није волео, ни уважавао глумца, иако је велики дао живота провео с њима. Узрок лежи, вероватно, у различитим темпераментима и схватањима – он професорски педантан, тачан, оштар; они разбарушени, мало дисциплиновани, немирни'. Ту негде, нема сумње, око Грола, налазио се и Рашин став, озбиљан, прав, да не кажемо, крут, високо свестан своје изузетне дужности, васпитача доброг понашања и укуса, чистих уметничких и високо моралних вредности."[3]

Са таквим погледима на глумачку уметност, Раша Плаовић је доносио и већину вредносних судова. Најлошије су прошли претпостављени – управници, директори, редитељи. Према њиховим слабостима Раша није имао увек разумевања, док је извесном броју колега умео да прогледа кроз прсте. Без обзира на поједине изразито субјективне оцене, мора се признати Раши Плаовићу задивљујућа способност да читаве генерације драмских уметника који су прошли кроз Народно позориште сачува од заборава и о већини њих остави драгоцено сведочанство. Више се неће моћи судити мериторно о већини великана Народног позоришта без увида у Рашине судове о њима, а то значи, другим речима, о српском глумишту прве половине XX века. О многим колегама и колегиницама Раша говори веома отворено, критички, али без негаторског става, без мрзовоље, а о појединцима и са видљивом благонаклоношћу. Генерацијски распон је задовољавајући: од Пере Добриновића, Милорада Гавриловића, Илије Станојевића и Саве Тодоровића, преко Добрице Милутиновића, средње међуратне генерације, до најмлађих стасалих после Другог светског рата и своје класе студената Позоришне академије. О појединим глумцима и

[2] Исто, стр. 233.

[3] Исто, XX.

глумицама исписао је мале есеје, док је о некима у неколико реченица давао веома концизне и сугестивне судове. О слици која се стиче о многим звучним именима уметника Куће код Споменика могло би се расправљати, са неким оценама можда се нећемо сложити, а већину ћемо можда безрезервно прихватити, што указује да су Рашине оцене добар повод за преиспитивање нашег глумишта, чији су најмлађи представници још увек активни.

Зачудо, књига Раше Плаовића је прошла доста нечујно у културној јавности, иако заслужује да се о њој изрекну темељни и аналитички судови и посвети јој се далеко већа пажња. Не због самог аутора већ због српског глумишта, које је сагледано од стране једног од најугледнијих његових представника. Желео бих да овај кратки осврт буде увод и повод таквој будућој расправи.

P. S.

Ову озбиљну књигу ружи на крају скандалозни *Регистар имена*. Њега није прегледао ниједан уредник из три издавачке куће, а сачинила га је потпуно неписмена персона. Регистар почиње именима, а кад нема имена личности, прелази се на попис по презименима, па је тако Илија Чича Станојевић записан на пет начина. А да брука буде већа, ту су унета и имена драмских ликова. Многа су дата у падежима, како су нађена у тексту, па тако постоји и одредница „Лира до Ромеа", стр. 118!

Мирјана Ојданић

ПЛОДОВИ ЉУБАВИ

КРАЉ
Ауторка: Анита Панић
Јавно предузеће
Службени гласник
Београд, 2013.



Раскошна монографија о омиљеном глумцу Петру Краљу има концепт Рашомона. Ауторка је направила интервјуе и одабрала сећања, песме, цитате, изјаве љубави и поштовања, многих пријатеља, рођака, сарадника и поштовалаца. Песника, драмских писаца, редитеља, сликара, глумица, кафеџија, обућара, спортиста, балерина, академика... Али, за разлику од Рашомона, где се сећања и мишљења сведока драматично разликују, овде се сви слажу да је Петар Краљ био сјајан глумац и диван човек, који је волео људе и кога су људи волели.

Многи цитирају реченицу коју је петнаест година изговарао као Ђорђе Џандар у представи *Свети Георгије убива аждаху*: „Лако ми је да будем добар кад ми ништа друго не преостаје."

Ту је и мноштво фотографија, од оних уметничких које су снимили позоришни фотографи, преко групних – спортских, туристичких и кафанских или зафркантских, па све до црно-белих, из детињства, које данас буде сентименте.

Јелена Павловић, школска другарица из Сремске Митровице, сведочи о томе колико је Петар био и остао посвећен и веран пријатељ.

Професор ФДУ Предраг Перишић пише да су велики писац Аца Поповић и велики глумац Петар Краљ рођени у представи *Чарапа од сто петљи* коју је у Расовом „Позоришном игралишту" режирао Небојша Комадина

О чувеној монодрами *Живео живот Тола Манојловић* коју је Петар Краљ играо преко хиљаду пута, диљем планете, током 44 године, пишу и говоре писац Мома Димић, глумац лично и редитељ Пит Теслић, а као да нису одгонетнули чиме је баш та прича поткосмајског сељака освајала публику од театра апсурда, преко хипи покрета, па све до ове сиве транзиције. Тиме што је истина увек авангардна.

Посебно је занимљиво да је хрватски редитељ Коста Спаић у Толи видео Хамле-

та. Јер, таленат се препознаје талентом. По повратку са договора Пера није никоме рекао да је добио Хамлета, бојећи се подсмеха. Рекао је да му нуде Хорација, ни то му нису веровали. После је британски критичар писао да је Краљ најбољи Хамлет изван енглеског говорног подручја.

У надахнутом есеју *Глума као судбина* књижевник Радомир Путник пише да је Мира Траиловић за ансамбл Атељеа 212 бирала глумце са ***неоспорном глумачком интелигенцијом***, а они су нашли посебан стил игре, који Путник дефинише као ***глумачку стилизацију***, као ***иронијску дистанцу*** од лика, од текста... од свега.

На некој од 293 странице књиге забележено је: „Петар Краљ се родио 1941. у Загребу. Растао мало у Руми, више у Сремској Митровици. Матурирао у Новом саду. Позоришну академију завршио у Београду 1964. године. Играо и игра где год га позову у добро друштво и за улогу која му се чини да има смисла. Награда се надобијао, али му је најдража награда што публика још има стрпљења да га гледа и слуша. Саставио Петар Краљ." У овој минибиографији иронијску дистанцу чини реч „саставио". Истина јесте, ал' је ипак *састав*. Тако је и играо. У Атељеу. На другим сценама другачије. Прилагодљив и даровит.

Путник пише да су Бојанове бебе у ЈДП-у однеговале ***стилизовани реализам*** док су у Атељеу глумци пласирали ***глумачку стилизацију***. (Беше то у времена сјајна, када су београдска позоришта још неговала не само свој сопствени репертоар већ и стил игре. Разликовале су се чак и атмосфере у интерним бифеима.)

Од преко триста улога које је краљевски одиграо Петар, Путник непогрешиво издваја оне незаборавне, као што је Ванек у Хавеловој *Аудијенцији*, кога је одиграо практично без текста. ***Петрово ћутање било је речитије од свега што се на сцени може рећи.*** Затим Хефген у *Мефисту* Клауса Мана, Сизиф у *Инспекторовим сплеткама* Р. Маринковића итд. Издваја и најупечатљивије улоге из огромног опуса који је Краљ одиграо на телевизији, у драмама и серијама, јер је био и један од стубова играног програма. (Срећом, филм, а посебно телевизија, учинили су глумачку уметност много мање пролазном него што је раније била.)

Милован Витезовић каже да Петар није бирао улоге, али су га улоге хтеле. „Сав српски очај исказао је у драми *Све ће то народ позлатити*. Аца Поповић му је нудио коауторство за *Чарапу*... Харвуд му се дивио.

Њега је само смрт могла скинути са сцене. Ако јој и тамо негде иза леђа не спрема Милтонов Изгубљени рај или казује Дисову Нирвану." Велики песник је Петра Краља поздравио стиховима који су такође у овој књизи.

Као и песма Буце Мирковића, критичара, који је забележио како је Краљ играо краљевића Хамлета у Дубровнику, од своје 26. до 29. године: „Ни трага од заморне трагичарске монотоније. Ако је изгубио нешто од своје романтичарске велелепности, Хамлет Петра Краља је поседовао непосредност и животност једног истински трагичног субјекта." У есеју *Од Толе до Стриндберга* пише и о савршеној игри у *Ноћи трибада*, где је Петар био Стриндберг, и о многим другим великим представама...

У једном од својих најпоетичнијих текстова театролог Јован Ћирилов пише: „У свакодневном животу, за Петра Краља била је типична нека врста устрепталости, ... некакав облик сумње, самоконтроле и покушаја да се разумеју апсурди света. Та устрепталост би нестала на сцени, уступајући место уверљивости свега што би на сцени створио." Ћирилов слути да је елеменат тајне Петровог огромног дара његов аутентичан смисао за поезију: „Замолио сам га да ми на гробу уместо уобичајених говора само он каже неке стихове по свом избору. Остао сам и без тога. Дакле, сматрао сам да треба да живи дуже од мене не само зато што је био пуних десет година млађи већ што је потребнији позоришту."

На све то Петар би рекао, као што је већ рекао: „ Ја сам обичан човек. Бог ми је само дао могућност да уз помоћ добрих писаца и мисли које су они записали кажем нешто паметно људима. Тај дар који имам никада нисам изневерио, а поштујем га и данас. Све друго је код мене сасвим обично – волим да пијем, да се дружим са разним људима, да играм лопте..."

Песник Јаков Гробаров вели: „Једном ми је дао паре да платим струју. Ја сам те паре пропио. Он је то чуо и рекао ми: 'Дај те уплатнице, ја ћу да ти платим струју.' И тако је и било."

Љуба Милуновић, сликар, доживео је Петра Краља

као осетљивог човека, преосетљивог, врло образованог и увек спремног да помогне. Никада није одбио да отвори изложбу, што је инспирисало Љубу да му наслика и поклони портрет.

Драгутин Балабан Бајка, под насловом *Чим га видиш већ ти је добро, а како је њему?* каже да је Петар ***човек који никада није промукао***, што звучи фантастично с обзиром на то колико је говорио, пио и пушио. Бајка, као музичар, мисли да је Петар имао савршено импостиран глас, као да је завршио соло певање, премда певао није.

Душан Стојановић, млади кантаутор, написао је Петру песму *Последњи аплауз* и ангажовао муралисте да насликају велики Краљев портрет на једном београдском зиду.

Рајко Шкрбић, обућар са Дорћола, прича како му је Краљ рекао да је и он *Шустер*, пошто игра насловну улогу у истоименој драми Душка Ковачевића и како га је позвао на представу, па касније још свратио и да га подсети. „Начин на који је угостио потпуног странца својствен је човеку који је порастао само до детета. И био је дете, потпуно и предано... Пера, човек који је био блистав у свим равнима постојања, оставио је свима нама, са којима је делио своје плиме лепоте, живе успомене и снажан пример како треба дисати." Пошто овако пише, јасно је зашто је овај обућар постао легенда свога краја и Перин другар.

„Нисам био никакав заводник, али често сам био заљубљен. Нисам имао потребу да стално будем поред неког нити да ударам рецке. Волим да кажем како сам константно био лирски заљубљен, али никада нисам знао зашто то зову платонском љубављу. Иако су ми те љубави остале неузвраћене, лепо сам се дружио и без швалерације. Биле су важније неке друге ствари." формулише Краљ свој став према заљубљености, љубави, дружењу, пријатељству и приоритетима.

У тридесетој години оженио се Љиљаном Газдић, глумицом Народног позоришта, са којом је скоро исто толико година био у браку и добио кћер Милицу Краљ, данас редитељку.

Балерина и кореографкиња Соња Дивац, Перина друга супруга, каже: „Често сам самовала поред њега. Била сам одбор за дочек и испраћај, јер је он толико радио... знала сам за његове пешачке туре и обилажење бистроа и кафаница на путу од куће до позоришта... није у кућу уносио нервозу пред премијеру, када је учио улоге, спремао представе. Све би то са лакоћом урадио."

О јединици Милици рекао је: „Још као мала знала је шта хоће. Зато јој је било лако испунити жеље..." А она о њему вели: „Петар никако није волео када му кажем да ми је досадно: 'Постоји толико ствари које можеш да радиш: читај, пиши, цртај, играј се...' Да се човек радује малим, наизглед неважним стварима, то је био неки његов мото. Умео је да се радује животу." Ово је, дакле, још један велики таленат који је Петар добио од Бога (или већ од кога?) а који није део глумачког дара. Има славних глумаца – намћора. Често се мисли да је животна филозофија, оптимизам или песимизам, плод искуства, знања, одлуке или разума. Можда понекад и јесте, код врло супериорних умова, али углавном је дар. **Таленат за радост**, који не значи да човек не види реалност.

„Последњих година био је разочаран оним у шта се претвара позориште. Позориште у којем се не цени вештина и из којега публика бежи... Згражаво се над модом да глумац није важан... Пера је с једне стране био као дете, а с друге је имао мудрост једног старца", вели Милица, која још не зна какви су мудраци клинци. О Петровој болести, у којој је био достојанствен и величанствен, каже: „У свом том ужасу кога смо били свесни, провели смо дивно лето. Како могу да кажем дивно? Зато што је проведено у чистој љубави. Зато што је мој отац био окружен љубављу и то је знао."

Кума и инспицијенткиња, госпођа Олга Стојковић, под насловом *Глумцу је потребна нежност* прича како је Петар био изузетно поуздан глумац, прецизан и одговоран. Пред сваку представу поновио би текст „... једино је понекад био проблем да га натерате да почне представу... није волео да започиње... али када би изашао... све би било у савршеном реду."

Млађи колега Тихомир Станић вели: „Петар Краљ је чувар многих тајни... Зато ја... и сад често причам са њим, поверавам му се и ослушкујем његов племенити глас." На непуне две стране описује врло драматичан доживљај прераног одласка колеге Мише Жутића, који

су Тика и Пера проживели заједно. Станић је одабрао један велики догађај који их је везао и једну дивну Петрову особину.

Глумац и хроничар Атељеа 212 Цаци Михајловић није успео да одабере шта му је најважније, па је на 20 страна (са фотосима) покушао препричати скоро целу сарадњу и дружење са Петром, што није могуће.

Под насловом *Волео је реч* омиљена Мира Бањац, са смислом за битно, иманентним свом глумачком дару, каже да је свака Петрова реч, у улогама, у поезији, свака приватна реч "... увек имала покриће и била заштићена великим даром и великим предобрим човеком. Пера је истински био ризница доброте."

Писац и редитељ Душан Ковачевић живо прича о сећању на 1967. годину, када се као старији малолетник „дрогирао дуваном" и „дивио лакоћи с којом је (Пера) играо као да је глума нешто најлакше и најприродније што човек може да ради." Од тога дана па до одласка Петра Краља прошло је 45 година, од којих су 30 Пера и Душан провели у сарадњи и пријатељству. „У *Доктору Шустеру* играо је 10 година доктора и брата Секе Саблић с којом се 'надигравао' у ликовима детињастих стараца који се добро сећају онога што је било давно, а заборављају шта су тога дана појели за ручак."

„Благ, толерантан, талентован, хуман, радовао се животу као дете", каже филмски продуцент Зоран Шимшич, јер зна да је дружење са Петром била привилегија. Глумац Аљоша Вучковић сматра да је Петров апсолутни таленат за поезију појачан изостанком талента за певање, али је зато био „слушатор" без премца.

Студенти који су имали срећу да буду у једној класи Петра Краља (од 1996. до 2000. године) Мира Ђурђевић и Александар Стојковић Пикси причају како их је учио о значају паузе и тишине, и да ће „кад науче да говоре стихове, проза бити мачји кашаљ". Како су имали испитну представу у горњем фоајеу Атељеа током бомбардовања, а без струје. Како је Пера за два сата ускочио уместо оболелог Ђузе Стојиљковића у *Госпођу министарку*, у улогу Васе, и одиграо перфектно. Како су играли заједно са њим у *Јазавцу пред судом* Бањалучког театра, где је играо често и радо, те су му дали улицу у знак љубави и захвалности.

Последњи наслов *Мој друг Петар* потписује славна колегиница и кума Светлана Цеца Бојковић и каже: „Две-три недеље после његове смрти пролазим поред човека са шеширићем који свира усну хармонику у подземном пролазу. Мислим на Петра (који је увек давао) и убацим новчиће. Човек ме поздравља подигавши шешир и каже: Хвала Вам, ово ћу попити за нашег Перицу."

12. маја 2012. мала сцена Атељеа 212 добила је име великог глумца.

На последњих 26 страна монографије редитељ Марко Мисирача педантно је побројао све улоге Петра Краља у театру, телевизији, емисијама из културе...

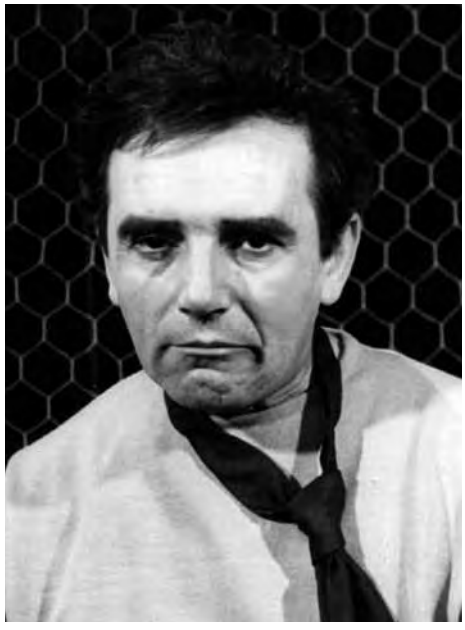
Да није шетао од куће до театра, не би стигао ни да живуцне од толике глуме.

Признајем да сам, на бази предрасуде о монографијама, имала наслов за овај приказ *Споменици од папира*. Схвативши да грешим, тражила сам тачан наслов. Као што су све Петрове улоге, сви ликови, све рецитације поезије плодови његове љубави према животу, публици, партнерима, речима, песмама, драмама, комедијама, улицама, играма и уживанцијама, тако су сви текстови и фотографије ове монографије *Плодови љубави* његових пријатеља, сценских и животних партнера, келнера, песника и академика... плодови љубави према Петру Краљу и његовом стваралаштву.

Укључујући и ауторку, која је овој књизи посветила годину дана живота и рада. И издавача, који се одважио на културни подвиг.

IN MEMORIAM

ВЕЛИМИР ВЕЉА СУБОТИЋ
(1925 – 2013)
ЈОВАН РИСТИЋ РИЦА
(1939 – 2013)
БИЉАНА ДРАГОВИЋ
(1940 – 2013)
ДУШИЦА ПЕЈОВИЋ
(1955 – 2013)
ЈАНОШ ТОТ
(1961 – 2013)
МИЛОСАВ БУЦА МИРКОВИЋ
(1932 – 2013)



ВЕЛИМИР ВЕЉА СУБОТИЋ (1925 – 2013)

Оде и последњи сентиментално-носталгични глумац сомборског позоришта и драмски писац Велимир Веља Суботић. Оде у нигдину, у неки небески атар, у потрагу за оним и онаквим ликовима из живота какве је у својим драмама створио, оде за својом родбином, јер, како је писао: „ликови које бележим моја су родбина, у драми, песми или приповеци, роману". Оде да им буде „водич међу звезде и спасилац дављеника, и лечник шљама и одрода, лечник самртности и смртности од нељудског".

Из Силбаша у Бачкој, где је рођен 1925, па до последњих овоземаљских дана, Велимир Суботић је непрестано учио да се влада према поруци коју му је деда на колевци усијаном жицом изрезбарио: „Од корова научи да жилаво живиш на овом свету, а од јоргована – да будеш добар међу људима".

Сомборском Народном позоришту посветио је цео свој глумачки век. Од Алексе Жуњића у Нушићевом *Сумњивом лицу* до Шербулића у Стеријиним *Родољупцима*, од Жевакина у Гоголјевој *Женидби* до Пере Писара у *Госпођи министарки*, од Слуге Милутина у Михизовом *Бановић Страхињи* до Чамче у Игњатовићевом *Вечитом младожењи* – нанизале се десетине и десетине битних и споредних глумачких улога које су оверене бројним наградама. А каква је била његова глума? Запамћен је и цењен је као ненаметљив, спонтан, реалистичан, духовит глумац. Оновремена позоришна критика писала је како је умео, будући да је „прави" глумац, да превазиђе „своје раније испољене валере", да буде савремен, студиозан... „Запожари се неки огањ у теби...", тако је описивао глуму.

И као да је поболевао од те двоструке запожарености, врућице уметничке – глумачке и књижевничке: „Но, живећи и радећи (...) у позоришту, онако и онолико, бојим се... много ће ми само у нацрту и скицама од мог света неисказано и незаокругљено остати... Бити један, а свим бићем: два у себи, глумац и писац... распеће је."

Једнако успешно и не само у сомборском позоришту него и у Приштини, Суботици, Зрењанину, Лесковцу, Вршцу, Зајечару и другим позориштима у Србији извођене су његове драме: *Људи* (1953), *Вила Лала* (1957), *Посади јабуке, сине* (1958), *Цар Злобан* (1962), Прозивка (1965), *Дудово, моје Дудово...* (1971).

Људи су драма унутрашње драматике, рустична, аутентична, скоро натуралистички уверљива, док се у психолошкој драми *Посади јабуке, сине* аутор бави догађајима из доба окупације у једном бачком селу. Дудово, моје Дудово критика је оцењивала као драмску симфонију Бачке и њених животних чудеса. Локално, аутентично, рустично, уздигнуто до универзалног, симболички и метафорички снажно драмско дело.

***

Одбијам, мила браћо моја, да поверујем да смо се толико одбили од себе самих, да нам више нико ништа не значи. Јер, онога летњег поподнева кад смо испраћали Велимира Суботића до почивалишта његовог, окупила се само тужна родбина његова, глумци, писци. Па да је само ону песму о Јагри написао и ништа више, заслужио је да му сузом саслужују, крај самртног узглавља, власници града, јавни и културни делатници, савест

градска. Па, опростите, његово јагринство, његов специфични поглед на сомборски свет, вреде више него све тлапње о бољем животу града.

Шта је све радио тај неизлечиви глорификатор сомборског начина живота? Подучавао градске оце како се лечи бођош (дрво које краси Сомбор вековима!), носио у коферу бачку земљу црницу на јадранску обалу, да не угине од носталгије, дао оглас у новине да лопов који је украо бицикл дође да узме и пумпу за бицикл (јер шта му значи бицикл празних гума!), сузама натопио марамицу мајчиним рукама везену, у коју је увио угинулог канаринца, лудовао по сомборским биртијама, претеривао достојанствено.

Али, може бити да је Велимир Већа Суботић ипак само фиктивна личност писца Велимира Веће Суботића коју је вешто одиграо глумац Велимир Већа Суботић? Јер, он се у анегдотално потпуно оваплотио још за живота! Био сам, пре неколико лета, нагнан од једног набуситог зналца боемије да зовем у помоћ Здравка Панића Боскијеа, глумца сомборског позоришта који је најистрајније неговао искрено и дирљиво пријатељство са чика Већом, да посведочи да је творац песме о Јагри жив, хвала богу, и здрав толико да не мора да се одрекне једне штамплице вотке. Сад разумем оног бекрију – он просто није могао да верује да су људи који певају сетно и о лепоти живота од овога света.

Миливоје Млађеновић



ЈОВАН РИСТИЋ РИЦА (1939 – 2013)

ВЕЛИКО (ТВ) ДЕТЕ

Јован Ристић је дипломирао режију у класи Вјекослава Афрића на Академији за позориште филм радио и ТВ.

Један је од оснивача аматерског позоришта „Дадов", које је у време оснивања био најавангарднији театар у Београду. У „Дадову" су се играли позоришни комади Славомира Мрожека, Харолда Пинтера, Бекета, Јонеска... Јован Ристић је такође и један од оснивача аматерског позоришта при КУД „Лола Рибар" и Театра „Лево". Једно кратко време био је и управник Позоришта на Теразијама.

Најзначајнија делатност Јована Ристића је на Телевизији, где је провео више од 40 година. Режирао је на хиљаде ТВ емисија. Најпознатији његови ТВ пројекти су: *Луди млади свет,* емисије подвођене рок групама, *Наше приредбе*, *Дани младости*, *Игре без граница*, *Седам плус седам*, *Године пролазе, време тече*.

***

Ово је тужна година за Телевизију Београд. Отишли су Мића Орловић, Драган Бабић, Јован Ристић. Отишли су људи, уметници који су стварали и створили Телевизију Београд. Али то је живот: једни одлазе други долазе. И ту се ништа не може.

Смрт не бира када ће доћи по нас. Долази изненада, без најаве. Започето никада неће бити довршено.

Срео сам Рицу у граду пре неколико месеци, питао сам га како је, шта ради. „Не радим ништа и то ме убија", одговорио је, „Ти знаш мене, мени нема живота без Телевизије."

Рекао сам: „Рицо, телевизија није живот. Телевизија је Илузија. Велика Илузија и ништа више."

Он је одговорио: „Можда си у праву, али, нажалост, за мене је Телевизија живот."

Ко би могао од нас да каже: Телевизија је мој живот! Сви ми волимо телевизију на различите начине, али и сви имамо паралелне животе којих се телевизија не дотиче. Рици је телевизија била живот. Да ли је Телевизија тога била свесна за његовог живота? Мислим да није. Рица је много дао Телевизији. Телевизија њему није дала ништа. Јован Ристић је умро много пре своје смрти. Умро је онога момента када није више могао да ради на Телевизији.

Телевизија је сурова институција која нема милости ни према коме. Данас вас учини популарним и славним, а сутра вас већ заборави као да никада нисте ни постојали. Тако је било и тако ће бити!

Једну од основних теза у критици телевизије поставио је још 1956. године филмски критичар Андре Базен, идеолог Новог таласа у француској кинематографији, када је написао: „Телевизија је вишак производа – мањак квалитета!"

Телевизија је у свом почетку, у свом настанку, могла да буде веома квалитетна, али се окренула ка ужасу, каже Карл Попер! Телевизија, која би могла да буде фантастичан инструмент демократизације, постала је управо узор симболичке опресије.

Немогуће је набројати све емисије које је Рица режирао. То се мери хиљадама. Ја сам са њим радио безброј разних емисија. Највећи ТВ пројекти били су: шоу програм *Игре без граница*, *Седам плус седам*, шоу програм Паје Минчића *Године пролазе, време тече*.

Рица је био мајстор у оном најтежем ТВ жанру, који је основни и суштински елемент телевизије, а то је – директан пренос. Директан пренос даје снагу и моћ телевизији стварањем илузије да лично присуствујемо нечему што се одвија оног тренутка док ми посматрамо. Ту ексклузивну способност симултаности у простору и времену поседује само телевизија. И ту је Рица био ненадмашан мајстор.

Сећам се европских уредника у серији *Игре без граница*, како панично трче по терену гледајући хаос који влада непосредно пред директно емитовање. Уредници зову своје редакције и траже да се обезбеде резервне емисије јер емисија из Југославије сигурно неће бити емитована. И онда, пет минута пред почетак емитовања, Рица, као мађионичар чаробним штапићем, доводи тај хаос у ред – када се упале ТВ камере, све беспрекорно функционише.

Поседовао је знање, ауторитет, сигурност. Мислим да нико у историји телевизије није тако владао ТВ техником као Рица. Што је било више извођача испред камера, то је он био срећнији и задовољнији! Био је велико дете коме је Телевизија била најдража играчка.

Много је радио. Често је и грешио. А ко од нас није грешио? Рица је до краја остао само свој, само себи својствен. Није никога имитирао нити је било ко могао њега да имитира.

Антон Павлович Чехов је написао: „Не може да засмејева људе онај ко није научио да плаче." Рица је целог живота засмејавао људе. А да ли је научио да плаче? Ја мислим да јесте. Када је морао да оде са Телевизије!

На земљи ће многи туговати због Рициног одласка. На небу, анђели ће се радовати. Биће све много веселије са Рициним доласком.

Предраг Перишић



БИЉАНА ДРАГОВИЋ (1940 – 2013)

У Београду, 2. октобра 2013, после кратке и тешке болести, у седамдесет трећој години, преминула је Биљана Драговић, костимографкиња, која је оставила не мали траг у историји српске костимографије, потписавши више од стотину костимских решења у позоришту, на филму и телевизији.

Сликар текстила, а по вокацији костимограф, Биљана Драговић рођена је 14. априла 1940. године у Пећи, као треће, најмлађе дете у породици која је дала српској култури још два уметника – Љиљану, такође нашег истакнутог костимографа и Слободана, врло успешног архитекту. После положене велике матуре у Земунској гимназији, 1959. године, Биљана је уписала Академију примењених уметности у Београду, одсек за текстил, у класи професора Драгутина Митриновића. Дипломирала је 1964. године, следеће постала слободни уметник, а по наговору своје старије сестре Љиљане све више се окретала раду у позоришту. Захваљујући њој, 1966. године добила је и свој први ангажман и то у Театру поезије, где је осмислила костим за представу *Тражим помиловање* Десанке Максимовић**,** у адаптацији и режији Уроша Гловацког.

Током четрдесет година дуге уметничке каријере, Биљана Драговић је сарађивала са многим театрима у Београду, Србији, али и широм старе Југославије. Њено име као аутора костима налази се на позоришним листама Атељеа 212, Југословенског драмског позоришта, Београдског драмског позоришта, Народног позоришта у Београду, Звездара театра, Позоришта на Теразијама, Позоришта „Пуж", Театра поезије, Српског народног позоришта у Новом Саду, Народног позоришта у Ужицу, Крушевачког позоришта, Црногорског народног позоришта у Подгорици, Народног позоришта у Зеници и Тузли, Словенског људског гледалишча у Целју и другим.

Највише костимских решења осмислила је у београдским театрима Атељеу 212 и Југословенском драмском позоришту, али и у Црногорском народном позоришту у Подгорици. У Атељеу 212 Драговићева је радила костиме за петнаест представа, међу којима су и *Развојни пут Боре Шнајдера* Аце Поповића у режији Бранка Плеше (1967), *Електра* Данила Киша, у режији Зорана Ратковића (1968), *Веза* Џека Гелбера, опет у режији Бранка Плеше (1969), *Архитекта и асирски цар* Фернанда Арабала (1970), *Зигер-Загер* Питера Терсона (1970), обе у режији Зорана Ратковића, *Том Пејн* Пола Фостера (1972) у режији Слободанке Алексић, *Издаја* Харолда Пинтера (1980), редитељке Виде Огњеновић, као и *Кола мудрости двоја лудости* Островског, у режији Дејана Мијача, са премијером 3. маја 1993. године.

И на позоришним листама Југословенског драмског позоришта име Биљане Драговић као аутора костима нашло се петнаест пута. Споменимо само неке од њих: *Паклена машина* Жана Коктоа, у режији Бранка Плеше (1970), Стеријини *Родољупци*, чију режију је потписао Дејан Мијач (1986), а са којим је сарађивала и у Гогољевом *Ревизору* (1987), Селенићевом *Ружењу народа у два дела* (1987), Симовићевим *Ведрине и ватре* (1988), Ћосићевој *Ваљевској болници* (1989), Нушићевом *Народном посланику* (1991), Гогољевим *Мртвим душама* (1998) и опет Стеријиним *Родољупцима* (2003). Потписала је, такође, костим за представу *Говорница*, писца и редитеља Јагоша Марковића (2003).

За Црногорско народно позориште у Подгорици радила је осам представа, и то: Марин Држић: *Дундо Мароје*, у режији Николе Вавића (1975); Вељко Радовић: *Медаља*, редитеља Мила Ђукановића (1976); Михаило Лалић: *Прамен таме*, режија Никола Вавић (1976); Николај Хајтов: *Лађа у шуми. Путељци* (1978) и Будимир Дубак: *Максим Други* (1979), обе у режији Благоте Ераковића; Васко Ивановић: *Спаситељ (Спаситеља ће објесити)*, редитеља Бранислава Мићуновића (1979); Нико Јовићевић: *Зло судбине*, у режији Николе Вавића (1980) и Вељко Радовић: *Догађаји у магарчевој сјенци*, редитеља Бранислава Мићуновића (1991).

У току своје дуге и плодне каријере Биљана Драговић највише је сарађивала са редитељем Дејаном Мијачем, у чак дванаест представа, и то осам Југословенског драмског позоришта (*Родољупци*, 1986; *Ревизор*, 1987; *Ружење народа у два дела*, 1987; *Ведрине и ватре*, 1988; *Ваљевска болница*, 1989; *Народни посланик*, 1991; *Мртве душе*, 1998. и опет Стеријини *Родољупци*, 2003), и по једна у Атељеу 212 (*Кола мудрости двоја лудости*, 1993), Београдском драмском (*Самоубица*, 1984), Студентском културном центру у Београду (*Голубњача,* 1982) и Народном позоришту у Тузли (*Урнебесна трагедија*, 1991). Пуно је сарађивала и са редитељима Видом Огњеновић (7), Слободанком Алексић (7), Бранком Плешом (4), Зораном Ратковићем (4), Јагошем Марковићем (4) и другима. Што се тиче колега сценографа са којима је радила на реализацији представа, споменимо Миодрага Табачког, Владислава и Тодора Лалицког, Петра Пашића, Бориса Максимовића, Миомира Денића, Герослава Зарића, Велибора Радоњића...

Своју љубав према уметности и театру Биљана Драговић пренела је и на своју ћерку Јелисавету Татић Чутурило, талентовану костимографкињу, која и сама пружа велики допринос афирмацији српске костимографије. Заједно су радиле костиме за представу *Сакати Били* Мартина Макдона, у режији Ђорђа Марјановића, а на сцени Народног позоришта у Београду, 1998. године.

За свој рад у позоришту добила је више награда, међу којима су и две Стеријине – прва 1967. за костим у представи *Развојни пут Боре Шнајдера* Александра Поповића, Атељеа 212, а друга за Стеријине *Родољупце* Југословенског драмског позоришта, 1986. Ова представа донела јој је и Плакету УЛУПУДС-а исте године. На 4. Сусретима професионалних позоришта Србије „Јоаким Вујић" награђена је Специјалном наградом за функционалан и маштовит допринос у представи *Балада о луизитанском страшилу* Народног позоришта у Ужицу, 1968. године. Годишња награда ЈДП-а за костим у представи *Народни посланик* припала јој је 1991. године. Статус истакнутог уметника, који додељује Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије, стекла је 1990. године.

Биљана Драговић се врло успешно опробала и на филму и телевизији. У њену богату филмографију улазе остварења као што су *Лелејска гора* Здравка Велимировића (1968), *Лилика* Бранка Плеше (1970), *Вагон ли* Драгослава Илића (1976), *Хајдучка времена* Владимира Тадеја (1977), *13. јул* Радомира Шарановића (1982), *Луде године V* Зорана Чалића (1983), *Индијско огледало* Зорана Амара (1985), као и *Бој на Косову* Здравка Шотре (1989), на коме је сарађивала са својом сестром Љиљаном Драговић, и за који су обе добиле Златну арену за костим на филмском фестивалу у Пули.

На телевизији је радила костиме за ТВ филмове, кратке филмове, драме и серије. Потписала је костимографију за следеће ТВ филмове: *Халелуја* Ђорђа Лебовића (1971), *Милева Ајнштајн* Виде Огњеновић (1972), *Ћелава певачица* Ежена Јонеска и Бранка Плеше (1972), *Марија Магдалена* Фридриха Хебела и Мире Траиловић (1977), *Родољупци* Јована Стерије Поповића и Дејана Мијача (1986), *Танго је тужна мисао која се плеше* Пурише Ђорђевића (1997). Од ТВ драма споменимо *Случај Опенхајмер* Арсе Јовановића (1970), *Жуте фешвице* Миленка Вучетића и Јована Аћина (1973), *Танкосић и Павловић* Миленка Вучетића и Александра Мандића (1976), *Операција* Миодрага Илића и Саве Мрмака (1977), а од ТВ серија *Хајде да растемо* Србољуба Станковића (1969), *Димитрије Туцовић* Милована Витезовића и Едуарда Галића (1973), *Масмедиологија на Балкану* Вука Бабића (1989) и друге.

Лепо осмишљени и функционални костими Биљане Драговић пружали су, током њеног дугогодишњег стваралачког опуса, значајну подршку редитељима и протагонистима, омогућавајући добру атмосферу представе, филма или ТВ драме.

Мирјана Одавић



ДУШИЦА ПЕЈОВИЋ (1955 – 2013)

Последњи дани новембра поништили су још једну временску одредницу и живот претворили у трајност сећања. Отишла је Душица Пејовић, моја колегиница са Филозофског факултета, из Његошеве улице, ретка која је свој рад везала за позориште преко медија – радија и телевизије. Догодило се то, двадесет четири године касније, такође у новембру, после изненадног одласка њеног супруга Момира Пејовића. Наше дружење је дугогодишње, од заједничких нам професионалних контаката са позориштем. Иако смо се дружили преко позоришних критика, текстова објављених у најстаријем позоришном листу ових простора – *Позоришту*, јер она је била један од највернијих новинара – критичара који су све догађаје у Српском народном позоришту верно и добронамерно пратили преко свог медија – радија, касније телевизије, постојало је дубље осећање пријатељства и истинског саосећања, мада је то ретко било изречено.

Душица Пејовић је редовно долазила на све наше конференције за новинаре, најављивала је сва премијерна догађања, не само драмска, већ и балетска и оперска, када је то њена редакција тражила. Редовно ми је доносила своје текстове, позоришне критике за објављивање у листу *Позориште*. Били су то куцани текстови, нисмо стигли до електронске размене, почели смо негде од раних осамдесетих, а завршили раних двехиљадитих, прецизније, 2004. године, што означава сезону 2004/2005, када и лист *Позориште* мења своју временску одредницу. У њеном начину писања текстова, како их је предавала, осећала сам да има још нешто да допише, повремено је то и чинила, у редакцији. Био је то процес уметничког рада којим је сценски живот претварала у писану реч, а он се никада не завршава. Тај флуидни однос, ту немогућност да се уметнички чин оконча, осећала сам и када сам одлазила у Радио Нови Сад, када сам била њен гост. Њени договори пред улазак у студио нису никад били са прецизно написаним уводним текстовима. Исписивала је то крупним словима на неким папирима, којих је било више него што се очекивало. А када уђемо, све се претварало у фину хармонију речи која неосетно и милозвучно клизи.

Њене критике одавале су особу завидног књижевног образовања и сензибилитета, али није се могла препознати граница у тексту када се књижевни став претварао у опис атмосфере позоришне представе и њен вредносни суд. Књижевна оцена била је можда полазна претпоставка, која се под задатошћу позоришне представе – атмосфере, глумачког геста, речи, сцене, костима, музике, претварала у суптилну психолошкоестетску оцену. Тужна осенченост назирала се у контурама слова, у подтексту. Један од првих објављених текстова био је целовит приказ лета у Суботици – Шекспир феста, под насловом *Трагично осећање света*, а један од последњих *Повратак личном*, поводом премијере *Тужне комедије* по роману Ивана А. Гончарова у драматизацији и режији Егона Савина.

У једној од првих критика записује: „Индивидуална трагедија је превазишла трагично осећање света у којем живимо."

Поводом *Тужне комедије* бележи: „Тако је Иља илити Илија Обломов тињао док није стигао до другог краја

конца. Тихо испустивши душу, као да није ни постојао.

Представа *Тужна комедија* СНП, тужна због узвишене патње човека који је одувек знао да се гаси и духовита, јер је прожета благом комиком, од оних је успелијих позоришних остварења која обећавају дуг живот на сцени."

Да се све догађа у концентричним круговима и да свако уписује своју последњу тачку на кружницу, доказ је и део записа поводом последње представе: „А тек узвишена осећања, треперавост руске душе! Позориште, иначе, заморено као и ми, одгонетањем колективне судбине, наслућује повратак личном, индивидуалном, што изражава потребу друштва за васпостављањем етичког реда ствари."

Она се храбро упуштала и у писање о кореодрамама – приказ *У потрази за изгубљеним временом* био је један од првих и најкомплетнијих процена премијере којом је Нада Кокотовић подигла висок ниво кореодрамског израза на нашим просторима.

Само о представама Српског народног позоришта написала је, верујем, стотинак критика. Била је један од ретких радио-новинара, критичара, који су здушно и пријатељски пратили рад Српског народног позоришта. Иако су њене критике бројне, имају специфичну тежину, наглашено осећање за нијансу и завидно књижевно обележје, не сећам се да сам њено име угледала међу наградама Стеријиног позорја за позоришну критику.

Била је истрајни пратилац фестивала: Стеријиног позорја, Инфанта, Битефа. Путовала је на премијере у Београд. За Стеријино позорје је вишеструко везана: кроз професионални рад и праћење Фестивала, али и животно, јер је њен супруг био један од уредника *Сцене*. Нажалост, отишао је прерано, изненада и неочекивано 1989. године.

Као селектор је наступила два пута: за МЕСС и за Сусрет војвођанских позоришта.

Наш последњи разговор догодио се после мог прегледања Библиографије *Сцене* у којој сам приметила мноштво њених текстова. Пожелела сам да је чујем. Тада сам сазнала о озбиљном току болести и чула самопрекор: „Како сам то себи могла дозволити због Драшка."

Син јединац Драшко био је најлепша и најсуптилнија спона два бића који су своју оријентацију, после студија књижевности, усмерили ка позоришту, на различите начине.

У некрологу за Момира забележила сам: „Ако је све било озбиљност, труд, стваралачка мука, чини ми се сада сасвим сигурно да је права поезија био однос према сину Драшку и сваки његов помен на малог достојанственог дечака."

Тај мали, достојанствени дечак (када је изгубио оца), одрастао је у достојанственог и великог Драшка, који ми је у једном од наших случајних сусрета са поносом и поштовањем причао о Мамином и Татином раду. Најлепши део њихових бића уграђен је у њему и живеће дуго.

Верујем да ће стасати млади истраживачи који ће у тој богатој позоришној ризници унутар корица листа *Позориште* одабрати критике Душице Пејовић и објавити их у засебној књизи као пример позоришне радио критике, али и као хронику дводеценијског рада Српског народног позоришта.

Весна Крчмар



ЈАНОШ ТОТ (1961 – 2013)

Рођен је 16. јуна 1961. године у Вршцу. Завршио је глуму на Академији уметности у Новом Саду у класи професора Дејана Мијача.

Био је члан Позоришта на Теразијама од 1990. године. Као првак драме одиграо је бројне улоге у представама *Ноћ лудака у Господској улици*, *Битка за Сењак*, *Зимски дворац*, *Три фртаља Београда*, *Кабаре*, *Лукреција илити ждеро*, *Алан Форд*, *Мир*, *Лутка са насловне стране*, *Јубилеј*, *Парадокс*, *Пољуби ме Кејт*, *A Chorus line*, *Учене жене*, *Свадба у купатилу*, *Маратонци трче почасни круг*.

Као гостујући глумац играо је у многим београдским и позориштима из унутрашњости земље.

Остварио је улоге у познатим ТВ серијама и филмовима: *Породично благо*, *Срећни људи*, *Мој рођак са села*, *Монтевидео*, *Звездара*, *Жена са сломљеним носем*, *Купи ми Елиота*, *Фалсификатор*...

Добитник је Годишње награде Позоришта на Теразијама, а „Ћурана" на фестивалу „Дани комедије" освајао је два пута: 2001. године за улогу Реквизитера у представи *Јубилеј*, и 2009. године за улогу Аксентија Топаловића у представи *Маратонци трче почасни круг* и улогу Рибара у представи *Генерална проба самоубиства*.

Глумац Јанош Тот је био комичар првог реда. Он је открио не само тајну како да на узвишен начин заведе публику већ и како да та обострана љубав буде контролисана, негована и непрекидно подгревана.

Тајна игре комичних улога Јаноша Тота на први поглед је парадоксална. Тота су с правом сматрали врхунским мајстором импровизације и резервоаром неочекиваних глумачких решења. Међутим, његова игра садржи и једну дубљу тајну. Јанош Тот је своје импровизације, неочекивана решења и додатке, тако каратерстичне за њега, осмишљавао пажљиво, прецизно и веома деликатно. Сваки глумачки додатак који је несебично „лепио" ликовима које је тако својски бранио, није био на утршб ни пишчевој идеји нит пак редитељском читању. Напротив, финим сенчењем својих јунака, неочекиваним углом интерпретације разнородних ликова које је играо, Тот је беспоговорно оживљавао јунаке које је тумачио.

Као један од очигледних примера може се навести незаборавни лик Аксентија Топаловића у мјузиклу *Маратонци трче почасни круг* Душана Ковачевића, које је у Позоришту на Теразијама режирао Кокан Младеновић. Јанош Тот је лик тог сенилног и опасног старца, лидера сулуде породице затворене унутар свог још луђег система, вишеслојно протумачио. У првом плану, реч је о сенилном старцу невелике снаге који, сакривен иза маске немоћног човека, весело закера несташним наследницима. Дубље, међутим, из тог бића на измаку снаге Тот успева да извуче опасност ураганске моћи која руши све пред собом, од укућана до највећих непријатеља. Зато је публика обожавала ову улогу, осећајући да се у томе крије нека тајна. Сваки пут, али буквално на свакој репризи, његова је игра била увек савршено тачна, сачувана у најситнијем детаљу и доведена до перфекције. Истовремено, међутим, ниједно извођење није било исто. Јанош Тот је, као и у свакој представи у којој је играо, као и у свакој улози коју је тумачио, знао да се бори и чува лик који игра, али и да га вешто осенчи ситуацијом која

нас је као друштво могла бринути или, ређе, радовати. Све то и још много тога било је присутно у Тотовој игри, било да је наступао на матичној сцени Позоришта на Теразијама или у неком другом позоришту.

Јанош Тот је остварио запажене улоге у скоро свим позориштима у Београду. Као гостујући глумац играо је на сцени Југословенског драмског позоришта, Народног позоришта у Београду, Сцени „Мата Милошевић", Позоришту „Бошко Буха", Атељеу 212, Крушевачком позоришту, Вршачком позоришту „Стерија", Позоришташцу „Пуж", Звездара театру.

Смрћу Јаноша Тота Позориште на Терзијама и српско глумиште изгубили су врхунског комичара, изузетног, сензибилног уметника брзе мисли и велике глумачке и личне харизме.

Жељко Јовановић



МИЛОСАВ БУЦА МИРКОВИЋ (1932 – 2013)

ПЕСНИК У ПОЗОРИШТУ

Прва слика: на фудбалском стадиону, док гледамо домаћи дерби, Буца вади из џепа оловку и блокче и нешто уписује. Мухарем и ја се смејемо, а ја знам – ево човека који поштује Андрићев закон: „Свему што се јави у твојој свести или искрсне пред твојим очима, гледај да одмах даш неко име. Учини то брзо, што пре!... Тако ћеш бар од својих таштих и пролазних речи створити ризницу, кратковеку и пролазну, али стварнију можда од свега што си видео, чуо, мислио и осетио, трајнију од оног што си лично доживео, па и од самог тебе."

Друга слика: у редакцији, пред лето, Буца у мајици, раскомоћен и разузурен, диктира есеј о глумцу и имитира глумчев глас уз велико увесељење дактилографкиње...

Трећа слика: представа драме Милутина Бојића на Малој сцени Народног позоришта треба да почне, сви већ поседали, а Буца долази кроз декор, колеба се да ли да седне у велику, царску столицу...

Четврта слика: у „Просвети", ја као директор одговарам Оскару Давичу зашто нисам Буцу поставио за главног уредника: „Буца не носи сат!" – „Како не носи сат?" – „Лепо. Никад не носи сат!" – „Е, онда не може да буде главни уредник!" – „То кажем. Уредник му најбоље лежи!"

Пета слика: у кафанама, од Мале Москве, Малог Мажестика, Мадере до Мале Влтаве и Горице, увек је Буца окружен светом који слуша његове доскочице, анализе, пародије... Најчешће су то млади песници и глумци разних годишта. Најсмешније је кад несуђени академик запева своје омиљене народске песме. Пред свој крај опраштао се од оних што одлазе песмом *А сад адио*!

***

Библиографија овог радиног писца је, бар што се наше генерације тиче – рекордна. (Мухарем га је имитирао: „Имам спремљен рукопис! Сваки трећи дан има спремљен рукопис!")

А почео је као најмлађи сарадник Ђиласове „Нове мисли", на позив Милана Богдановића. Кад је требало да га примимо у Партију, неки студенти из Црне Горе били су против тога, јер је „Мирковић настављач скерлићевске социјал-демократске традиције". Завидљивци, него!

У Новом Саду је Дејан Познановић сматрао да је Мирковић један од најпоузданијих младих критичара и тачно пре педесет година изашла је књига *О естетици, етици, тици*, у оно време уистину дијагностички преглед српске лирике.

Године 1973. у Нолиту излази подебела књига *Сви моји песници* – збирка есеја о песницима од Лазе Костића до Боре Радовића. Међу његовим песницима нашли су се и Растко Петровић, Оскар Давичо, Душан Матић, Дединац, Александар Вучо, Попа, Раичковић, Светислав Мандић, Бранко Миљковић.

У тој књизи је и есеј *Андрићева расута строфа* – о чувеној марбуршкој песмици са стихом:

„За мене и за моје доба израза нема".

Трагом великог Андрића написао је Мирковић три књиге: *Слапови на Дрини*, *Есеј о есеју* (поводом *Разговора са Гојом*) и *Јелена, деца и људи у делима Иве Андрића*. (Негде је остало записано да је Андрић једне године Буци честитао Нову годину!)

О песницима Растку Петровићу, Матићу и Бранку Миљковићу написао је посебне књиге, никад не штедећи у навођењу мишљења других критичара о песнику, стављајући у те књиге и читаве есеје других зналаца.

У оно време, које неки зову златним и Перикловим, неизмерљиву улогу имао је Мирковић у промовисању нових имена. Махом су та нова имена постала класика!

Своје песме и песмуљке објављивао је у књигама тек у последњим деценијама свог живота. Тих књижица има бар петнаестак, а овде наводимо стих:

„Научи да одложиш кашику,
и катанац да пустиш низ реку,
и пушку у сенку њену
да пустиш без окова."

Највећи број ових збирки посвећен је Жупи и Александровцу, читав архипелаг завичајне лирике. Чувари ове традиције одужили су му се проглашењем дана жалости у часу кад су га, у истој Жупи, сахрањивали!

За Мирковића је поезија била религија. Данас бисмо узели смелост да га прогласимо првосвештеником те, не баш претерано масовне религије.

***

Друга религија за Мирковића било је позориште. Од тренутка кад је у детињству видео Жанку Стокић на сиромашној сцени у Врњачкој Бањи и, нешто касније, кад је прву позоришну критику објавио у „Студенту" (о *Стакленој менажерији* Београдског драмског са Љубом Тадићем и Татјаном Лукијановом), до свог одласка, са театром је био у љубавничкој вези. Та веза подразумева и неспоразуме, и неверства, и свађе до истребљења. (Ту долази и разлаз управника Југословенског драмског Мирковића са „ансамблом", али то овог верника нимало није одвојило од позоришне уметности, напротив!)

Како је Мирковић писао о глумцима!... Добро, читава књижица посланица, песама, епиграма, лако је за то. Али, у свакој прилици, у свакој импресији о представи, глумци су добијали ореоле опеване и аргументоване описима и бираним речима, још биранијим, „варничавим" (његова реч) опаскама... О томе је Мухарем Првић записао: „Милосаву Мирковићу, још једном романтичарском биографу глумачких личности и њихових ликова, полази за руком да расветли загонетку глумачког заната и осветли магнетизам глумчеве личности."

Ево једне илустрације из песама о глумцима:

„Препун пепела, и жедан издаје
Својих ближњих, најмилијих,
Остајеш у гаћама, го голцат
Пред боговима веома лажним,
Пријатељу мој!"
(*Оргон Љубише Јовановића*)

Како је правио монографије о глумцима! У књизи *Зоран Радмиловић и краљ и клаун* прво иде педесетак Мирковићевих страница о Зорановој *Поетици глуме* уз стихове Шекспира и Хлебњикова, па Зоранове песме, одломци из дневника, интервјуи, други (критичари) о Зорану, анегдоте, песме о Зорану, биографија (кратка).

Претходиле су књиге о Миливоју Живановићу и Мији Алексићу, Светлани Бојковић и Павлу Минчићу.

У монографији о Љуби Тадићу – три странице из мог романа *Љубавнички, и крај*! Захваљујем, стварно добро парче и сигурно сам имао у глави Љубу Тадића док сам то писао. А поред тог парчета прозе, четрдесет Мирковићевих страница о свим Љубиним улогама, интервјуи с Љубом, па текстови Олге Савић, Олге Стојановић, Мухарема Првића и Петра Волка. А књигу отварају песме Гумиљова, Теда Хјуза, Дејвида Мемета и Буцина, која почиње овако:

„Ногу пред ногу кад пружиш
Бришеш претходни портрет путника,
Руком кад иза једног па другог брда
Махнеш без Нечега што ти је дао Неко..."

Из једне друге монографије ево медаљончића: „Вероватно под утицајем филма, и упливом телевизије, Лане Гутовић је оснажио у себи жељу за оригиналнијим

изразом, играјући природан у изразу, кинетичан у покрету, робустан у лирским, меланхоличан у драмским, „двомоторан" у мелодрамским улогама."

Све ове монографије су разбарушене (то је талог Буцине оданости надреализму), а необично прегледне!

***

Три пута је Мирковић гледао на сцени своја дела: *Баладе са Зејтинлика* режирао је Мирослав Беловић у Југословенском драмском, а драмолети *Куме и кнегиње, Јелена и Љубица* (о супругама Карађорђа и Милоша Обреновића) и *Положај живота у нашем времену* изведени су на Малој сцени Народног позоришта. У *Баладама* је могао да чује како његови стихови одзвањају са сцене, у драмолетима да види како изгледа кад његове духовитости изговарају други, професионални извођачи.

Све три представе имале су лепог успеха.

***

Поменућемо овде и полемике његове, посебно ћемо нагласити полемику с Марком Ристићем, поводом додељивања Нобела Иви Андрићу.

И као што је Црњански говорио да нико о њему није тако добро писао као Ристић (који га је „сахранио" у есеју *Три мртва песника*), тако је и Марко после полемике са Мирковићем тврдио да нико о њему није тако прегнантно писао као Мирковић!

***

Мирковић је целог живота био друштвени човек и, у ствари, душа многих лепих, а некад и званичних дружења.

Живео је од надничарског новинарства и уредниковања (његова реч за критике из дана у дан), осим оне четири године у Југословенском драмском, а кад није писао бавио се оснивањем позоришних и књижевних фестивала, био сигурно најдражи модератор округлих столова, стални гост телевизије и радија.

Број тзв.„манифестација", културних, и награда које је жирирао и додељивао немају овде довољно простора. На крају је заслужено добио Повељу за животно дело Удружења књижевника Србије и Вукову награду.

***

Држећи се принципа из народне песме *Погледај ме док сам за живота*, ишао сам, у осам дана Буциног лежања у болници, три пута у посету. Последње што ми је рекао било је:

„Нема више приче!"

У болници су га обилазили глумци, песници,земљаци из Жупе – на чуђење болничког особља: откуд толико славних људи у посети старом господину? Јер је Мирковић задужио свакога ко му се обратио.

Тешко ћете наћи тако несебичног промотера туђег рада.

„Свака роба има свога купца,
Свака књига нађе свога љупца,
А за писца и за доброг глумца
Најбоље је да га хвали Буца."

Ово сам му написао кад је била мода да се пишу епиграми, у чему је он био првак.

Ако на крају не бих свему овоме дописао да је Буца припадао оној групи другојачијих мушкараца и да никада, у шездесет година дружења, о томе нисмо разговарали, могло би се то протумачити као да је њему нешто било ускраћено. Пред крај живота, пред налетом борбе за права другачијих, говорио је да не верује у резолуције и параде („Још поносне! Мој кривак!") – и по свему је изгледало да је имао богат и успешан век.

Мирко Милорадовић

Кад су цветале тикве

Године 1968. Драгослав Михаиловић је, најпре у Летопису Матице српске, а потом и у посебној књизи, објавио дело које је на пречац освојило најшире читалачке кругове. Реч је о кратком роману *Кад су цветале тикве*, који је у пуној и најбољој светлости представио свог аутора. На свега стотинак страница, неумивеним и директним језиком, Михаиловић је испричао трагедију не само свог главног јунака, већ и читавог једног времена. Својим изразитим и свежим приповедачким талентом уткао је ову људску драму у живо ткиво једне занимљиве, читаоцу отворене и окренуте прозе. Он даје изоштрену, наративну слику конкретне стварности у препознатљивим животним околностима и са садржинским одликама и нијансама које карактеришу свакодневни живот и његове заоштрене друштвене, чак и политичке ситуације. Некадашњи душановачки „лаф" и боксерска нада Љуба Сретеновић, алијас Љуба Шампион (Љуба Врапче), у улози фиктивног наратора, у интимној исповести непознатом слушаоцу, износи своју личну, али и породичну трагедију. У тренутку казивања он је добровољни емигрант у Шведској, и својим говором, који је архаична варијанта београдског уличног сленга с почетка педесетих година двадесетог века, он успева да исприча своју животну причу, али и да на видело изнесе и то како су се катаклизмички поремећаји у високој политици тадашње ФНРЈ одражавали и на појединачне људске судбине. Михаиловић је ограниченом и сажетом лексиком успео не само да исприча причу, већ и да оцрта најфиније детаље и стања, као и атмосферу. Наглашене паузе, недовршене мисли и кратка ћутања међу ликовима, само су неке од основних обележја његове приповедачке стратегије. Фабула романа је у основи криминалистичка. Тиче се освете и самонаметнутог испаштања, али је значење далеко превазишло описана дешавања са београдске периферије.

После великог успеха романа *Кад су цветале тикве*, Михаиловић је по истим мотивима и под истим насловом написао и „драму у два чина са епилогом". Реч је о творевини која превазилази појам драматизације, дакле о самосталном драмском књижевном делу. Иако је техником био ближи филму него позоришту, захваљујући својим драмским особинама, роман је дао писцу могућност да оствари успешно драмско дело.

Јелена Перић