ПОЗОРИШТЕ
ТЕАТРОН
174
175
часопис за позоришну уметност
Културно наслеђе Србије



ПОРТРЕТ УМЕТНИКА
Жељко Лучић

ЈУБИЛЕЈИ
Драгомир М. Јанковић

ИСТРАЖИВАЊА
Тело у перформансу

ДРАМА
Милош Николић
Мале комедије

ЖЕЉКО ЛУЧИЋ

У последњих десет година, надмоћно корачајући звезданим стазама своје професорке Бисерке Цвејић, једне од наших највећих и најзначајнијих вокалних уметница и педагога друге половине 20. века, Жељко Лучић је освојио сам врх оперске галаксије. То је постигао не само бројношћу улога и представа у којима је наступао у Метрополитен опери у Њујорку, Скали у Милану, Државној опери у Бечу, Ковент Гардену у Лондону и другим најпознатијим оперским театрима у Европи и Америци, него, пре свега, њиховим врхунским вокалним и глумачким остваривањем на нивоу највише извођачке уметности, због чега је и проглашен за најбољег баритона на свету у сезони 2012/2013. године, а његов *стотu* наступ на сцени Метрополитен опере у улози Риголета у истоименој Вердијевој опери, 16. новембра 2015, за најбољу креацију.

(...)

Како ми је Бисерка Цвејић недавно причала, Лучић је од првог часа на Академији певао својим лепим италијанским типом гласа, без младалачког форсирања и „фарбања". Имао је већ тада цео певачки регистар, чак и тенорско „ц", добар дах, лепу фразу, невероватан легато и уједначену боју гласа, тако да је њему била потребна, како рече Бисерка, само „фина обрада". Своје часове певања никада није пропуштао, понекад је „ускакао" и на часове колега из класе који тог дана нису дошли на Академију, а често су Бисерка и Душко стизали у Нови Сад сат-два пре почетка наставе или остајали после завршених часова за тај дан, да би с њим „учвршћивали градиво", како су у шали говорили.

Владимир Јовановић

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

174/175

ПРОЛЕЋЕ/ЛЕТО 2016

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 174/175
Година XXXX
YU ISSN 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

Лектура и коректура:
Редакција

Штампа и повез:
Службени гласник
Београд
Тираж 300 примерака
Штампање завршено јула 2016.

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

Часопис Театрон финансира
Министарство културе и информисања
Владе Републике Србије

Ово дело је лиценцирано
Creative Commons лиценцом

CC BY NC SA



САДРЖАЈ

УВОДНИК 5

САВРЕМЕНА ДРАМА

Милош Николић, *Мале комедије* 7

Милош М. Радовић, *Мале комедије Милоша Николића* 31

Биографија Милоша Николића 35

ЈУБИЛЕЈИ

Зоран Т. Јовановић, *Заборављени позоришник Драгомир М. Јанковић* 37

ФЕСТИВАЛИ

Ана Тасић, *61. Стеријино позорје* 43

КРИТИКЕ

Рашко В. Јовановић, *Премијерна обнова „Италијанке у Алжиру"* 53

ТЕАТРОЛОГИЈА

Станиша Војиновић, *Александар Арнаутовић као позоришни критичар* 55

Марија Благојевић, *Драмско обликовање „Хасанагинице"* 57

Александар Новаковић, *Жене на власти у српској драми (1734-1990)* 73

Весна Крчмар, *Почеци рада позоришта „Промена"* 82

Маријана Петровић, *Сергеј Обрасцов на естради* 86

Миливоје Млађеновић, *Лик Лазе Костића у драмским делима Радослава Дорића* 94

ИСТРАЖИВАЊА

Аница Арсић, *Тело у перформансу* 103

ПОРТРЕТ УМЕТНИКА

Владимир Јовановић, *Жељко Лучић* 117

ИЗ РАДА МПУС

Биљана Остојић, *Родио се глумац* 123
Мирјана Одавић, *Из позоришног албума Сомбора* 132
Јелица Стевановић, *Једна изложба, два доживљаја* 137
Ирина Стојковић Кикић, *Школа за позориште* 139

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Радомир Путник, *Допринос заједништву* 141
Маријана Петровић, *Записи луткара* 143
Радомир Путник, *Комедиографија пре Стерије* 146
Сашко Насев, *Сведочанства и сећања* 148
Радомир Путник, *Анегдоте о управнику* 152
Радомир Путник, *Одана позоришту* 154
Радомир Путник, *Луцидни стваралац* 156
Мирјана Ојданић, *Како се воли Београд* 158

IN MEMORIAM

Душан Ковачевић, *Драган Николић* 164
Паулина Манов, *Срба Милин* 165
Жељко Јовановић, *Душан Голумбовски* 166
Јелена Мијовић, *Маринко Маџгаљ* 168
Весна О. Марковић, *Жарко Ружић* 170
Божидар Зечевић, *Велимир Бата Живојиновић* 172
Вида Огњеновић, *Ђорђе Јелисић* 174
Ивана Димић, *Милорад Мандић* 176

УВОДНИК

Први двоброј Театрона у 2016. години приређен је у складу с прокламованим уређивачким начелом ове редакције које настоји да подржи истраживања у области историје и теорије театра као и савремене токове у театарској уметности.

Настојећи да у континуитету, који чини неколико последњих свезака Театрона, одржи сразмеру између најављених али и остварених основних принципа компоновања садржине часописа, уредник Театрона груписао је прилоге у неколико целина.

Поглавље посвећено историји и теорији позоришне уметности, односно шире узевши театрологији, највећим делом бави се аналитичким приступом појединим темама везаним за питања, појаве и личности које припадају националном театру.

Написи Зорана Т. Јовановића о Драгомиру Јанковићу и Станише Војиновића о Александру Арнаутовићу припадају реду истраживања доприноса поменутих стваралаца српском позоришту у не тако давној прошлости.

Огледи Марије Благојевић и Александра Новаковића баве се драматуршко-театролошким анализама везаним за положај жене у српској драми и тиме дају драгоцен допринос расветљавању овога питања које се увек мора посматрати у контексту времена, начина мишљења и цивилизацијских критеријума који су били на снази у доба настанка драмских дела.

Есеј Миливоја Млађеновића о лику Лазе Костића у драмском предлошку Радослава Дорића представља део ширег испитивања које је овај аутор започео; реч је о Млађеновићевом науму да утврди модалитете у којима се Лаза Костић појављује као јунак у драмама српских аутора (Велимира Лукића, Владимира Б. Поповића...).

Весна Крчмар пише о почецима рада позоришта Промена које је настало као облик театарског делања студената и професора Академије уметности у Новом Саду.

Најзад, у поглављу посвећеном историји и теорији позоришне уметности, Марија на Петровић пружа исцрпну слику рада и доприноса Сергеја Обрасцова уметности луткарског позоришта.

Рад Анице Арсић доноси искорак из традиционалног схватања односа тела извођача (глумца...) у сценској уметности и проширује га на област перформанса. Ова школа мишљења, коју подробно тумачи Аница Арсић, повезује разноврсне и шаролике приступе извођачкој делатности у које укључује антропологију, ликовне уметности, музику и видео као конститутивне чиниоце уметничког дела у настајању.

Посебну пажњу Театрон посвећује опису уметничког пута оперског великана Жељка Лучића, данас, нема сумње, једног од водећих баритона који с огромним успехом наступа на првим сценама света. Аутор написа о Жељку Лучићу, професор Владимир Јовановић, и као педагог и као театролог осветљава Лучићеву уметничку биографију, пружајући нам до сада најпотпунију слику развоја овога уметника светског угледа.

Театрон с дужном пажњом реферише о разноврсним активностима у оквиру основне делатности Музеја позоришне уметности Србије; представљајући изложбе и скупове посвећене позоришним уметницима, Театрон сведочи о континуираном раду МПУС.

Рубрика у којој се приказују позоришне књиге овога пута је богатија, јер су се у међувремену појавиле нове публикације које заслужују пажњу читалаца.

Театрон објављује *Мале комедије* Милоша Николића. Реч је о збиру минијатурних комедијета које је исписао драмски аутор Милош Николић, далеко познатији и популарнији у Румунији, Грчкој и Словачкој него у својој земљи Србији. Његове комедије написане су са чеховљевском сетом и такође чеховљевском иронијом, а прожете су констатацијом о апсурдности човекове егзистенције. Одавно се није код нас појавио тако слојевит значењем, а тако једноставно написан драмски текст.

На крају, Театрон се са великим жаљењем опрашта од преминулих позоришника, посвећујући успомени на њих топло писане некрологе, верујући да је допринос ових уметника непроцењив за српску позоришну и филмску уметност.

Радомир Путник

Милош Николић

МАЛЕ КОМЕДИЈЕ

ДВЕ ЛЕВЕ И ДВЕ ДЕСНЕ НОГЕ

Лица:
Муж
Жена
Господин
Госпођа

Нешто као продавница ципела. У њој Жена и Муж. Муж седи по страни, чита новине. Улазе госпођа и господин кроз врата у позадини. Господин потпуно депримиран, госпођа такође. Она разгледа ципеле. Узима један пар, седне, проба ципеле.

ГОСПОЂА: Лева је добра. *(очајно)* Десна не ваља...

ГОСПОДИН (*Мрзовољно*): Не очајавај... То је тек први пар...

ГОСПОЂА: Али петнаеста радња!

ГОСПОДИН: Дајте друге ципеле.

Жена ћутке пружа друге ципеле.

ГОСПОЂА (*Проба*): Лева је добра... Десна не ваља... (*Немоћно*) Десна не ваља...

ГОСПОДИН: Дајте трећи пар.

Жена пружа ципеле, госпођа проба.

ГОСПОЂА: Лева је добра... (*Скоро плачно*) Десна не ваља...

ГОСПОДИН: Само полако... Немој да губиш наду...

Госпођа упорно покушава да обује ципелу.

ГОСПОЂА: За мене нема наде...

ЖЕНА: Зашто мислите да за вас нема наде?

ГОСПОДИН: Зато што јој је свака лева ципела добра, а свака десна није.

ЖЕНА (*Бира ципеле, пружа јој*): Пробајте ове!

ГОСПОЂА (*Проба ципеле*): Ево... Лева је добра! Десна не ваља!

ЖЕНА: Чекајте да видим. (*Сагиње се, опипава ногу.*) Заиста... Лева је добра... Десна не ваља!

Госпођа се изува. Жена гледа њене ноге. Озари се.

ЖЕНА: Па ви имате две леве ноге!

ГОСПОЂА: Знам...

ЖЕНА (*Као да јој открива нешто ново)*: Али госпођо, па ви имате две леве ноге!

ГОСПОЂА: Знам... Знам да имам две леве ноге!

ЖЕНА (*Скоро срећна*): Чујеш ли? Госпођа има две леве ноге!

МУЖ: Да, драга...

ГОСПОЂА: И шта да радим? Шта онда да радим?

ЖЕНА (*Озарена и даље.*): Купите две леве ципеле!

Муж полако спушта новине, окреће се ка жени.

МУЖ: Шта си то рекла, драга?

ЖЕНА (*Тријумфално*): Госпођа има две леве ноге!

ГОСПОЂА: Како да купим две леве ципеле?

Жена узбуђена гледа ка мужу. Муж устаје, прилази.

МУЖ: То је немогуће!

ЖЕНА: Немогуће, али је тако! Госпођа има две леве ноге!

МУЖ (*Гледа ноге*): Пази стварно! (*Госпођи*) Одакле вама две леве ноге?

ГОСПОЂА: Ето, имам!

МУЖ: Али то није могуће!

ГОСПОЂА: Видите, нажалост, да то јесте могуће!

МУЖ: Заиста, две леве ноге. Ово је сасвим невероватно! И фантастично!

ГОСПОДИН: Идите молим вас! То је депримирајуће!

МУЖ: Не знате шта говорите! Две леве ноге, то јесте изузетно!

ГОСПОЂА (*Поласкана*): У праву сте...

МУЖ: Наравно да сам у праву, госпођо! Ја сам озбиљан човек. Могу ли мало да их дотакнем?

ГОСПОЂА: Ја сам озбиљна жена, господине. Зашто не бисте могли? (*Жени)* Али како да купим две леве ципеле?

Муж се сагиње, помилује јој ноге, као светињу.

МУЖ: Савршено! Две леве ноге!

ЖЕНА: Лепо... Једноставно купите две леве ципеле!

ГОСПОЂА (*Ужива у додиру, окреће се ка Жени*): А шта да радим с десним ципелама?

ГОСПОДИН: Две леве ноге... Увек и само две леве ноге! Моно... тоно...

ЖЕНА: (*Госпођи)* Дајте их мени!

ГОСПОЂА: Ва ... ма?

ГОСПОДИН: Деморалишуће... Дестимулативно... (*Жени, нагло заинтересован*) Само мало, молим вас! Ја сам озбиљан човек. Шта ће вама две десне ципеле?

МУЖ: Као дар с неба... Савршено!

ЖЕНА: И ја сам озбиљна жена. Ја имам две десне ноге!

ГОСПОДИН: То је немогуће! Не, не! То није могуће!

ЖЕНА: Могуће је... Једва сам чекала да се појави неко ко има две леве ноге! Даћу вам све моје леве ципеле! Тридесет седам!
ГОСПОЂА (*Одушевљено*): Ја ћу вама дати све моје десне ципеле! Тридесет седам.
ГОСПОДИН (*Узбуђен*): Госпођо, ја сам озбиљан човек, веома, веома озбиљан човек. Могу много да поднесем. Није лепо да се шалите са мном!
ЖЕНА: Уопште се не шалим, господине. Могуће је! Ја имам две десне ноге! (*Изува се*) Ево, погледајте!
Жена седне на столицу. Клати ногама.
ЖЕНА: Две десне ноге!
ГОСПОДИН: Још не могу да поверујем... Могу ли да их дотакнем?
ЖЕНА: Како да не... Ја сам озбиљна жена.
Господин клекне, блажен јој дотакне ноге.
ГОСПОДИН: Величанствено... Две десне ноге!
МУЖ: Савршено! Две *леве* ноге!
ГОСПОДИН: Најлепша ствар на свету! Две ноге... обе *десне*!
МУЖ: Како сам се само ужелео левих ногу! Да ли ме разумете, госпођо?
ГОСПОЂА: Савршено вас разумем.
ГОСПОДИН: Колико је само лепа ваша лева десна нога! И колико је само лепа ваша десна десна нога!
МУЖ: Кад дотакнем вашу једну ногу, то је ваша - лева нога! А кад дотакнем вашу другу ногу, то је опет ваша - лева нога! Причувајте ми те две леве ноге за тренутак!
ГОСПОЂА: Свакако...
Муж одлази до полица, пушта музику за игру. Враћа се до госпође, наклони се. Она устаје.
ГОСПОЂА: Ах! Чекајте да узмем две леве ципеле!
МУЖ: Па да!
Госпођа узима ципеле, обува их. Игра с Мужем. Господин се наклони Жени.
ЖЕНА: Ах! Чекајте да узмем две десне ципеле!
Жена узима преостале две ципеле. Обува их.
ЖЕНА: Сад сам сасвим спремна!
ГОСПОДИН: Па, наравно!
МУЖ: А сад, две леве лево...
ГОСПОДИН: А сад, две десне десно...
МУЖ: Па две леве десно...
ГОСПОДИН: Па две десне лево...
Играју. Играју. Одлазе. Дижу полицу с ципелама. И преостале кутије с ципелама. Одлазе. Танго одлази с њима. Мрак.

МОЈ, ТВОЈ И НАШ УЈАК И ЛЕВИ УНУТРАШЊИ ЏЕП ЊЕГОВОГ КАПУТА

Лица:
Муж
Жена
Ујак

На средини сцене сто, са три столице. Ујак у старом излизаном капуту седи на средњој столици. Крут, успорен, празног погледа упереног ка публици. Не мрда. Муж и жена иза њега, препиру се шапатом. То до ујака не допире.
МУЖ: Зашто само седи у том одвратном капуту и говори: Добро, добро..?
ЖЕНА: Не знам.
МУЖ: Да те питам какав ти је то ујак и зашто је уопште дошао и кад мисли да оде, ти би такође рекла не знам!
ЖЕНА: Кад не знам…
Жена седне поред ујака. Муж и даље нервозно корача иза њих.
ЖЕНА: И… како си, ујко?
УЈАК: Добро...
Муж га презриво гледа.
ЖЕНА: Добро?
УЈАК: Добро...
Муж седне на трећу столицу. Унесе се ујаку у лице.
МУЖ: Заиста сте добро?
УЈАК: Добро...
МУЖ: Добро?
Скочи са столице. Губи нерве.

МУЖ: Како неко уопште у овој земљи може да каже да му је добро? Дође ми да узмем пиштољ и пуцам у сваког ко каже да му је добро!
ЖЕНА: То он фигуративно… Не односи се то, ујко на тебе…
УЈАК: Ја сам добро...
МУЖ: Благо њему! Њему је добро! А мени није! Није ми добро! Како да ми буде добро кад немам ни посла ни пара? Како да ми буде добро, кад ми нико не нуди ни посао ни новац? Како да ми буде добро, кад могу само да прођем поред кафане, јер немам ни за једно пиво?
Седне на столицу. Ујак полако гурне руку у леви унутрашњи џеп капута. Вади паре, стави их на сто.
УЈАК: За пиво...
Муж пренеражен, гледа ујака. Гледа новац. Стрпа га у џеп.
МУЖ: Хвала, ујаче! (*Мења расположење*) Добар је ујка! Сасвим добар! А знате ли, ујко, како је то кад ја имам само за једно пиво, а оно ђубре од ауто-лимара ту преко пута, већ поручује друго?
Ујак гурне руку у леви унутрашњи џеп капута. Вади паре, стави их на сто. Муж зачуђен погледа ујака, згрaби новац, стрпа га у џеп.
МУЖ: Хвала вам, ујко! Имаш доброг ујака! Имамо доброг ујака! Коме је увек добро?
УЈАК: Добро...
МУЖ: Па да, ујаку је увек добро! А нама? Замислите ујко, ја сам се некако и снашао за друго пиво, а оно ђубре, онај ауто-лимар од преко, већ поручује треће! Шта је онда ту добро?
Ујак гурне руку у леви унутрашњи џеп капута. Вади паре, стави их на сто. Муж сад већ згрожен, згрaби новац, стрпа га у џеп. Погледа жену, погледа ујака.
МУЖ: Хвала вам, ујко! Што ми имамо доброг ујака! Нико нема таквог ујака као ми!
ЖЕНА: Нико. Заиста си добро, ујко?
УЈАК: Да... Добро.
МУЖ: Ујаку је добро!
Трља руке, не би да пропусти још једну шансу.
МУЖ: Ујаку је увек добро. Зар не ујко?
УЈАК: Добро.
МУЖ: А нама, ујко, није. Шта да се лажемо! Нама ће да исеку струју!
ЖЕНА (*прихвата*): Нема се, ујко!
МУЖ: Пола године нисмо платили!
ЖЕНА: Како ћемо без струје?
Ујак вади из левог унутрашњег џепа капута новац, стављa га на сто.
УЈАК: За струју... Довољно, за струју...
Муж граби новац, пребројава на брзину. Стрпа паре у џеп.
МУЖ: Сасвим довољно за струју.
ЖЕНА: Хвала ти, ујко. Видиш како ја имам доброг ујака?
МУЖ: Најбољег! А заиста сте добро, ујко?
УЈАК: Добро...
МУЖ: Ујак је добро. Ујак је увек добро. А ми? Приходи стали, а дажбине расту! Као да их неко због нас нечим нарочитим храни! Немамо за кирију...
ЖЕНА: Нисмо платили месецима... Могу да нас иселе...
МУЖ: Можемо да изгубимо стан...
Ујак гурне руку у џеп, вади паре, ставља на сто.
УЈАК: За кирију...
Муж граби новац са стола, пребројава на брзину. Враћа га на сто.
МУЖ: Сасвим довољно. Хвала, ујко. Ви сте најбољи ујка.
ЖЕНА: Нико нема тако доброг ујака као ја. Као ми.
МУЖ: Нико. Имаш великог, великодушног, благородног ујака! Ви сте наш велики ујак, ујко, за не?
УЈАК: Да... Велики ујак...
МУЖ: Ви сте тако добри, ујко! Али, онако, мислим, ујко, ако смем да вас питам, да мало скинете тај капут? Топло је... Раскомотите се...
УЈАК: Не треба...
ЖЕНА: Треба, ујко... Да се мало умијеш, освежиш...
МУЖ: Да, да се освежите... Ево, ја ћу вам помоћи да скинете капут... Па да вас одведем до купатила... Није ми тешко...
ЖЕНА: Хајде, ујко. Устани, скини тај капут.
УЈАК: Добро...
Ујак устаје, скида капут, уредно га пребаци преко наслона столице.
Муж га прихвати испод пазуха. Не грубо, али одлучно.
МУЖ: А сад ћемо у купатило... Да се умијемо, освежимо... Да будемо још боље...
Муж да знак очима жени, па одводи ујака у купатило. Жена кружи око капута. Полако пружа руку. Гурне је у леви унутрашњи џеп. Збуњена. Џеп празан. Гура брзо руку у

друге џепове. Празни. Избезумљена, подигне капут, изврне га, истреса. Из њега не испада ништа. Стоји. Враћа најзад капут на наслон столице. Проверава да ли је све како је било.

МУЖ (*офф*): Тако, ујко... Сад само да донесем чист пешкир...

Долази хитро муж.

МУЖ: И?

ЖЕНА: Ништа.

МУЖ: Како ништа?

ЖЕНА: Сви џепови празни.

МУЖ: И леви унутрашњи?

ЖЕНА: И тај.

МУЖ: Баш ништа?

ЖЕНА: Ништа...

МУЖ: Ево ме, ујко!

Одлази ка купатилу.

МУЖ (*офф*): А, ту је тај пешкир!

Жена се склања од столице и капута. Враћају се муж и ујак. Муж га држи испод руке.

МУЖ: Мало смо се освежили...

УЈАК: Да...

Ујак облачи капут. Седне.

МУЖ: Сад је боље, ујко?

УЈАК: Боље...

МУЖ: Значи, добро сте, ујко?

УЈАК: Добро...

МУЖ: Ујак је увек добро. А ми...

МУЖ: И ми смо скоро добро. Да нам није дотрајао ауто, били бисмо сасвим добро. А крнтија се распада... Оно ђубре од ауто-лимара тражи много. А да имамо, бар за неки половни... не би требало да кукумавчим код те протуве...

Ујак полако гура руку у леви унутрашњи џеп капута, вади паре, ставља на сто.

УЈАК: За половни...

Муж згрожен, погледа жену. Не дира новац са стола.

МУЖ: Сасвим довољно... Како ти имаш доброг ујака!

ЖЕНА: Најбољег!

МУЖ: Да ја имам тако доброг ујака, ја бих га одвео да мало прилегне... Да се одмори...

ЖЕНА: То си се добро сетио. Зар не, ујко? Хајдемо, ујко, да мало прилегнемо. Пријаће ти. Хајде, устани ујко, скини тај капут.

УЈАК: Добро...

Ујак устаје, скида капут, уредно га опет пребаци преко наслона столице.

ЖЕНА: Хајдемо сад, ујко... Да мало прилегнемо, да се мало одморимо...

Жена придржава ујака и одводи. Муж стоји, гледа за њима. Гледа капут. Полако прилази капуту. Бојажљиво пружа руку, гурне је у унутрашњи џеп капута. Остаје, разочаран, у том положају. Онда брзо претреса све џепове, узалуд. Подигне капут са столице, изврне га, истреса. Ништа. Враћа се жена.

ЖЕНА: Ништа?

МУЖ: Ништа.

ЖЕНА: Али то није могуће.

МУЖ: Јесте!

ЖЕНА: И шта ћемо сад? Не вреди нам тај капут ништа без њега! А ко може да га трпи? И пола сата је много!

МУЖ: Превише!

ЖЕНА: Живети с таквим ујаком је неподношљиво, а живети без таквог ујака практично немогуће, неизводиво... Боље провери још једном!

МУЖ: Проверио сам.

ЖЕНА (*сикће*): Про-ве-ри!

Муж гура руке у све џепове, истреса капут.

МУЖ: Ништа!

Тресе капут све бешње и бешње. Не примети одмах ујака који лагано долази. Ујак вуче ноге, не обраћа пажњу шта они раде.

МУЖ: Има много прашине, ујко.

Муж враћа капут на столицу.

ЖЕНА: Много. Морао је да га добро истресе.

УЈАК: Не могу да спавам...

ЖЕНА: Требало би, ујко... Сан је здрав...

УЈАК: Не могу...

Ујак облачи капут, седне.

ЖЕНА: Добро си, ујко?

УЈАК: Добро...

МУЖ: Ујак је увек добро! Зар не, ујко?

УЈАК: Да...

МУЖ: А ми... Криза! А дерби у недељу! Немам ни за једну карту...

Ујак гурне руку у леви џеп, вади паре, ставља на сто.

УЈАК: Доста за карту...
Муж и жена се пренераженo гледају.
МУЖ: Доста! И тако, седим ја на трибини, а онај олош од ауто-лимара, преко, тај још купи и семенке и кикирики!
Ујак гурне руку у џеп, вади паре. Ставља их на сто.
МУЖ: Ујко...
Не зна шта да каже. Жена је такође занемела. Ујак устане.
УЈАК: Па... мора да се иде...
ЖЕНА: Остани, ујко...
МУЖ: Па, да, ујко. Останите! Колико хоћете! Годину дана. Две. Десет година! Не налази се такав ујак сваки дан!
ЖЕНА: Не иди, ујко!
УЈКА: Мора се...
Муж гледа капут.
МУЖ: Ујко! То је стари капут! Није ред да наш ујак иде у тако старом капуту! Даћу вам ја један прави, какав доликује таквом ујаку, нов!
Одјури.
ЖЕНА: Па да, ујко. Скини ћај стари капут. Пун је прашине. Можда̂ се и неки мољац запатио. А знаш какви су мољци данас...
УЈАК: Добро...
Скида капут, уредно га пребаци преко наслона столице. Журно долази муж с другим капутом. Помаже да га ујак обуче.
МУЖ: Тако, сад сте прави ујак. Прави наш ујак.
УЈАК: Да...
Муж погледа ујака. Одједном га нешто штрецне.
МУЖ: А добро сте, ујко?
УЈАК: Добро...
МУЖ: Видиш! Твој ујак је увек добро! А ми? А ја..? Ја нисам добро! Ни моја жена није добро! Како да нам буде добро кад не знамо кад ће свима нама бити добро, кад ће нам опет доћи овакав ујак и кад ће свима нама доћи по један овакав ујак, да нам свима буде добро?
Муж плаче. Ујак застане, полако гурне руку у леви унутрашњи џеп новог капута, вади повећи свежањ новчаница и даје га мужу. Муж гледа паре, погледа капут, погледа жену, погледа ујака. Али ујак вуче ноге, одлази полако. Можда ће опет доћи код њих, код вас или мене, не зна се.

РАЂАЊЕ КОМЕДИЈЕ (ИЗ ДУХА ТРАГЕДИЈЕ)

Лица:
Нова млада
Девер
Доктор
Инспектор

Нова млада, у венчаници. Кричи, избезумљена, гласно, безгласно. Иза ње, вире ноге мушкарца који лежи.
Девер сумњичаво иде лево десно. Баца бесно поглед на њу.
МЛАДА: Јадна ја... Јадна ја...
ДЕВЕР: Шта јадна ти? Он у венчаном оделу... ено тамо... лежи мртав, а ти у венчаници, жива, стојиш ту! И још кукаш!
МЛАДА: Јадна ја...
ДЕВЕР: Престани! Што си га убијала, кад сад кукаш?!
МЛАДА: Нисам...
ДЕВЕР: Ниси га убила?
МЛАДА: Нисам...
ДЕВЕР: Па да, сам се убио... Сам решио да се истог дана ожени и убије!
МЛАДА: Рекла сам ти...
ДЕВЕР: Ма, шта си ти мени рекла? Није имао младости ни лепоте, али је имао дебео новчаник! Добар разлог да се удајеш да би била удата и да га убијеш да би била удовица!
МЛАДА: Нисам...
ДЕВЕР: Ниси у браку ни неколико сати, а већ си удовица! Ниси удовица ни неколико минута, а већ си и наследница!
Девер вади тестамент из џепа сакоа.
ДЕВЕР: Све је теби оставио! Ево ти тестамент!

МЛАДА: Нећу тестамент!
ДЕВЕР: Шта хоћеш онда? Да кукаш, да наричеш, док не наиђе доктор и неко из полиције, да би улога ожалошћене удовице била уверљивија! Плачи! А шта ако они установе да си га ти... Да си оном тамо, мом брату, који носи у водоравном положају свадбено одело, ипак ти помогла да буде водораван...
МЛАДА: Нисам... Нисам и нисам! Рекла сам ти...
ДЕВЕР: Рекла си, али је то танка прича! Хајде, кажи још једном! Баш ме копка да чујем све то још једном! Хајде, бриши сузе, па поново, испочетка.... И они ће те то терати! (*Иде лево десно*) Попели сте се степеницама довде..?
МЛАДА: Да... И онда је он стао ту...
ДЕВЕР: Овде?
МЛАДА: Да... И рекао...
ДЕВЕР: Не занима ме шта је рекао! Настави!
МЛАДА: И рекао... „Три пута сам се женио и ни једном нисам своју жену, своју младу, на рукама пренео преко прага, а тебе хоћу!"
ДЕВЕР: Баш то је рекао?
МЛАДА: То...
ДЕВЕР: Е, то баш личи на њега! Прави сентименталан тип!
МЛАДА: Тада је био! Са мном је био!
ДЕВЕР: Добро, био је. Настави...
МЛАДА: Нећу да наставим. Ти ми не верујеш...
ДЕВЕР: Верујем... И..? Онда те је мој брат подигао у наручје..?
МЛАДА: Да...
ДЕВЕР: И пренео те преко прага..?
МЛАДА (*показује праг*): Овог ту...
ДЕВЕР: И пао..?
МЛАДА: Пао...
ДЕВЕР: То није могуће! Смисли нешто боље. Онакав човек! Тек тако... пао?
МЛАДА: Пао...
ДЕВЕР: Здрав као дрен... А пао?
МЛАДА: Пао...
Девер иде лево десно. Врти главом у неверици. Гледа младу.
ДЕВЕР: Немогуће...
МЛАДА: Тако је било...
ДЕВЕР: Не-мо-гу-ће... (*Зграби нагло младу и подигне у наручје.*
ДЕВЕР: Овако те је подигао?
МЛАДА: Тако...
ДЕВЕР: И пренео те преко прага?
МЛАДА: Да... Овог ту...
ДЕВЕР: Од тога се не умире! (*Пренесе је преко прага)* Овако те пренео преко прага?
МЛАДА: Да...
ДЕВЕР: И пао?
МЛАДА: Пао...
ДЕВЕР (*засмеје се*): Хе... Хе... Онакав човек... (*закркља*) Тек тако... да падне..?
Пада ван сцене с младом у наручју. Мрак. Чује се само продоран крик младе.

Светло. Млада, у венчаници. Кричи, избезумљена, гласно, безгласно. Иза ње, виде се оне ноге младожењине, где су и биле, а на другој стани ноге његовог брата.
Доктор иде лево десно, сумњичав.
ДОКТОР: Кажите све испочетка...
Млада зашишти.
ДОКТОР: Само полако... Дакле?
МЛАДА: Мој муж...
Показује ноге.
ДОКТОР: Да?
МЛАДА: Овај ту... Узео ме у наручје... Подигао... Пренео преко прага...
ДОКТОР: И?
МЛАДА: И пао...
Доктор иде лево десно, сумњичав.
ДОКТОР: А ви?
МЛАДА: Ја... Ја сам врискала... И онда је дошао девер...
Показује ноге.
МЛАДА: Овај ту... Његов (*Показује друге ноге)* рођени брат... Он...
ДОКТОР: Само полако...
МЛАДА: Он је рекао... (*Рида*) Да сам ја убила његовог брата... *(Показује ноге)* Овог ту... А ја сам рекла... да нисам... Да ме је... његов брат, мој муж... подигао у наручје... Да ме је пренео... преко прага... И да је пао...мртав... А он *(Показује ноге)* Овај ту... мој девер... Он се смејао! И онда ме је подигао. „Овако те подигао?" рекао је. „Да" рекла сам. „И овако те пренео преко прага?" рекао је...
ДОКТОР: И?

МЛАДА: „Да, тако" рекла сам... А он је рекао: „Ха ха, од тог се не умире..." И... пао... И он је пао (*показује ноге*) његов брат...
ДОКТОР: Тек тако?
МЛАДА: Тако...
ДОКТОР: Тешко је поверовати... Ипак, хајдемо испочетка... Прво вас је муж подигао у наручје, пренео преко овог прага и пао?
МЛАДА: Пао...
ДОКТОР: А онда вас је и његов брат, који вас је оптужио да сте му убили брата, такође подигао у наручје и пренео преко овог истог прага?
МЛАДА: Тог...
ДОКТОР: И пао?
МЛАДА: Пао...
ДОКТОР: Као и његов брат?
МЛАДА: Исто...
ДОКТОР: Заиста, тешко је поверовати... Овако вас подигао?
Подигне је.
МЛАДА: Тако.
ДОКТОР: Овако вас је пренео преко прага?
Пренесе је.
МЛАДА: Да, тог ту... Баш тако...
ДОКТОР: И... Пао?
МЛАДА: Пао...
ДОКТОР: Невероватно... Пао?
МЛАДА: Пао...
ДОКТОР: Не...веро...ватно... Паоооо...
Доктор се занесе, с младом у наручју. Пада ван сцене. Млада преко њега. Мрак. Крик из мрака.

Светло. Млада стоји, у венчаници. Још ужаснутија. Иза ње, вире с једне стране ноге њеног краткорочног мужа, с друге ноге њеног краткорочног девера и ноге доктора. Полицијски инспектор сумњичаво иде лево десно.
ИНСПЕКТОР: Не, не и не! То није могуће...
МЛАДА: Јесте...
ИНСПЕКТОР: Све је то сумњиво...
МЛАДА: Није...
ИНСПЕКТОР: Венчали сте се пре пар сати..?
МЛАДА: Да...
ИНСПЕКТОР: И већ имате тројицу мртвих, а нисте стигли ни да скинете венчаницу!
МЛАДА: Да је скинем..?
ИНСПЕКТОР: Не треба. Прво да све поновимо, полако. Испочетка. Дакле, муж вас је подигао, да вас пренесе преко овог прага..?
МЛАДА: Да...
ИНСПЕКТОР: Узео вас је у наручје... И пао..?
МЛАДА: Пао...
ИНСПЕКТОР: И онда је дошао његов брат... И није веровао да му нисте убили брата...
МЛАДА: Није...
ИНСПЕКТОР: И онда вас је и он, да провери истинитост вашег исказа, подигао у наручје и пренео преко овог прага?
МЛАДА: Тог...
ИНСПЕКТОР: И пао и он... Мртав...
МЛАДА (*показује*): То су његове ноге... Ове су мог мужа... (*Зарида*)
ИНСПЕКТОР: И онда је дошао доктор?
МЛАДА: Да...(*показује ноге*) Овај ту...
ИНСПЕКТОР: Ни он није веровао да је младожења, ваш муж, тек тако, пошто је с вама у наручју прешао праг... овај ту... пао мртав?
МЛАДА: Није.
ИНСПЕКТОР: Није веровао ни да је његов брат, ваш девер, који је хтео да провери вашу причу, такође пао мртав пошто вас је подигао и у наручју вас пренео преко прага?
МЛАДА: Да... Овог ту.
ИНСПЕКТОР: Па вас је и доктор, да ствар и он провери, подигао, па у наручју пренео преко прага и такође пао мртав?
МЛАДА: Да... (*показује ноге*) То је он...
ИНСПЕКТОР: И ви заиста мислите да ћу ја у све то тек тако да поверујем?
МЛАДА: Па... Проверите!
ИНСПЕКТОР: Како да проверим? Да вас и ја узмем у наручје и пренесем преко овог прага?
МЛАДА (*показује*): Тог...
ИНСПЕКТОР: То никако! Не спада у опис службе.
МЛАДА: Али, тако је било!
ИНСПЕКТОР: Не знам ја како је било...
МЛАДА: Тако је било! Управо је тако било! Подигао ме је

у наручје, пренео преко прага мој муж, овај ту, па пао, па ме је подигао у наручје, пренео преко прага његов брат, овај ту, па пао, па ме је пренео преко прага и доктор, овај ту, и пао! Ако ми не верујете, подигните ме у наручје...
ИНСПЕКТОР: То не... Никако!
МЛАДА: Али, тако је било! Тако! Овако ме је подигао у наручје!
Зграби инспектора и подигне га у наручје. Инспектор се отима.
ИНСПЕКТОР: А, ни то не! Ни то никако не! Ни то не спада у опис службе! Никако не спада!
МЛАДА (*не слуша га*): А онда ме је пренео преко прага. Овог ту. *(Носи инспектора преко прага)* То је тај праг! Пренео ме је прво мој муж, онај тамо, па његов брат, онај онамо, па доктор, овај ту ... И онда су сви они заколутали очима и пали...
Затетура се с инспектором у наручју.
ИНСПЕКТОР: Не! Ни то! Ни то не спада у опис службе! Нарочито не то!
Млада се затетура још више. Мрак. Чује се пад ван сцене. Крик инспектора.

Светло. Инспектор стоји, ужаснут. Кричи. Гласно, безгласно. Иза њега три пара мушких ногу и један женски. Тешко дише. Не може да дође до ваздуха.
ИНСПЕКТОР: То уопште није у опису службе... То не... Никако не...
Несвесно вади бележницу из џепа, бележи. Прави службени записник.
ИНСПЕКТОР: Прво је онај тамо... С оним ципелама... пренео преко прага, овог ту, ову ту, у венчаници... И пао, ено тамо... Па је онда онај тамо, такође подигао у наручје ову ту, и пао, ено тамо... Па је онај трећи тамо, пренео прего прага, овог ту, ову исту ту, у венчаници, и пао... Па је ова ту, у венчаници, подигла мене у наручје, мада то није у опису мог посла, пренела ме преко прага, овог ту, и пала, ено тамо...
Застане с писањем. Гледа бележницу, гледа публику. А онда почне да кричи. Гласно. Па све гласније.
Али то не може у записник... Инспектора полиције у наручју преко прага... овог ту... пренела нова млада ... ова ту... и пала! Шта ће да се онда мисли о инспекторима полиције? Зашто је инспектор полиције, на дужности, овај ту, односно ја, дозволио да га некаква нова млада, у венчаници, ова ту, сумњива у случају губитка живота њеног мужа, оног тамо, њеног девера, овог онамо, и доктора, тог ту, подигне у наручје, као да је дотични полицијски инспектор, овај ја, некаква нова млада, и пренесе преко прага... овог ту..? Не, не и не. То мора још једном да се проконтролише... Полицијски инспектор, тј. ја, мада му то није у опису посла, дозволио је женској особи женског пола, у венчаници, беле боји, да га у наручју пренесе преко прага... овог ту... Не, ни то не иде... У записнику мора да све буде прецизно. Имамо једног мртвог водоравног младожењу, који је хтео да преко прага пренесе своју новопечену супругу, мртвог његовог брата који је такође водораван, хтео да провери причу своје снахе у белој венчаници, па је пренео преко прага, имамо и такође доктора, који је такође хтео да опроба своје способности у ношењу нове младе преко прага, а имамо и нову младу, која је мимо прописа, без повода, подигла полицијског инспектора у наручје, да га пренесе преко прага, овог ту, мада није био у венчаници... Не, не и не! Ни то не иде!
Гледа у публику. Кричи, гласно, безгласно.
Мрак.

ХОЋЕШ-НЕЋЕШ

Лица:
Николић
Јовановић

Николић и Јовановић уносе неки стари орман на сцену. Одевени као сви бински радници. Смештају орман у дубини. Док раде причају непрестано.
НИКОЛИЋ: Ћеш да једеш лебац, ћеш да једеш сира, ћеш да једеш меса, ћеш да једеш чорбу?
ЈОВАНОВИЋ: Ћу.

НИКОЛИЋ: Плати!
ЈОВАНОВИЧ: Немам да платим.
НИКОЛИЋ: Ћеш да пијеш пиво, ћеш да пијеш шприцер, ћеш киселу воду, ћеш јогурт?
ЈОВАНОВИЋ: Ћу.
НИКОЛИЋ: Плати!
ЈОВАНОВИЋ: Немам да платим.
НИКОЛИЋ: Ћеш да те лечи доктор, ћеш да пијеш таблете, ћеш да те гледа рендген, ћеш да те види ултразвук?
ЈОВАНОВИЋ: Ћу.
НИКОЛИЋ: Плати!
ЈОВАНОВИЋ: Немам на платим.
НИКОЛИЋ: Ћеш да гледаш тв, ћеш да се грејеш, ћеш да играш уз музику, ћеш да имаш панталоне, ћеш да живиш, плати!
ЈОВАНОВИЋ: Немам да платим и нећу да живим!
НИКОЛИЋ: А ћеш да имаш опело, ћеш да имаш сандук, ћеш да имаш попу, ћеш да имаш раку, ћеш да имаш крст од одељано дрво?
ЈОВАНОВИЋ: Ћу!
НИКОЛИЋ: Плати!
ЈОВАНОВИЋ: Немам да платим.
НИКОЛИЋ: Онда нема да умреш!

РОМАН О ОРМАНУ

Лица:
Господин Петров
Госпођа Петров
Дама
Господин

Петров, само у кошуљи и ципелама, невољно везује кравату. Панталоне су му пребачене преко столице. Гледа орман, није сигуран да му је ту право место. Мало га помер, одмакне се, гледа га, везује кравату.
Из купатила долази госпођа Петров, која сређује фризуру, љута, зна зашто је Петров толико спор.
ПЕТРОВ: Никако да је вежем...
ГОПОЂА ПЕТРОВ: Да идемо код твоје сестре, већ би био обучен и цупкао би и брундао, што ја нисам спремна! Одмах да си се обукао! И престани да буљиш у тај орман. И шта си уопште и довлачио овамо ту старудију?
ПЕТРОВ: Допао ми се...
ГОПОЂА ПЕТРОВ: Престани да довлачиш те гадости у кућу! И обуци се већ једном!
Одлази ка купатилу. Петров везује полако и неспретно кравату. Гледа орман. Остави кравату, опет прилази ормaну, мало га помери.
Врата се бучно отварају. У собу улеће, као фурија, елегантна дама, самоуверена, да се обрачуна са својим драгим, а налеће на некаквог Петрова, без панталона.
Петров, затечен, гледа у њу.
ДАМА: А ви, без панталона? И шта ћете ви ту?
ПЕТРОВ: Ја...
ДАМА: Збрисао, а оставио вас, и то без панталона!
ПЕТРОВ: Сад ћу ја...
Показује на панталоне.
ДАМА: Не можете га спасти ни с панталонама, а камоли без! Доста ми је његових трикова! Сад је нашао мамлаза без панталона! Нечувено! И шта ће сад па овај одвратни орман ту? Шта радите ви овде, шта ради тај орман ту?
ПЕТРОВ: Ја…
Дама већ крене оштро ка Петрову, да се и с њим разрачуна, кад чује буку из купатила.
ДАМА: Ту је, дакле, птица!
Крене бесно ка купатилу.
ПЕТРОВ *(Избезумљен)*: Не!
ГОСПОЂА ПЕТРОВ (*офф, бесно*): Шта радиш толико?
Дама се укочи, кад чује женски глас. Петров не зна шта ће.
ПЕТРОВ: Везујем кравату...
ГОСПОЂА ПЕТРОВ (*офф)*: Ја ћу ти је везати!
Петров гледа даму, показује успаничен ка вратима купатила.
ПЕТРОВ: Моја жена... Морате... брзо у орман!
ДАМА: Ја у орман? Ви ме не познајете!
ПЕТРОВ: Упознаћемо се касније... А сад, у орман!

ДАМА: Зар ви не видите ко сам ја?
ПЕТРОВ: Видећу после. У орман!
ДАМА: Не пада ми на памет!
Петров, слуђен, као да добија изненадну снагу. Гура је.
ПЕТРОВ: Кад кажем у орман, у орман!
ДАМА: Вратићу вам ово!
ПЕТРОВ (*одлучно*): То, касније! А сад, у орман!
Дама се опире, али је Петров угура у орман, затвара врата ормана. Склања се од ормана, прави се да везује кравату. Улази госпођа Петров.
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: Изела те кравата! Што не научиш већ једном!
Везује му кравату. Петров престрављен гледа ка орману.
ГОСПОЂА ПЕТРОВ (*Мирише ваздух, сумњичаво погледа Петрова*): Шта се овде дешава?
ПЕТРОВ: Ништа…
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: И какав ти је то мирис?
ПЕТРОВ: Какав ... мирис?
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: Јак женски мирис.
ПЕТРОВ: Шта ће мени јак женски... мирис?
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: Ниси ми ваљда купио, па решио да испробаш? Не вреди ти никакав мирис! Пожури, и немој да заборавиш панталоне!
Оде ка купатилу журно као што је и дошла. Петров погледа ка орману. Шта ако дама изађе, а он опет без панталона? Прилази столици да узме панталоне. Али, није му суђено ни да обуче панталоне.
Опет се улазна врата нагло отварају, улеће лепо одевен господин. Господин се збуни кад види Петрова у гаћама.
ГОСПОДИН: Опростите... ја сам изгледа погрешио... Исти спрат, исти број стана... само други улаз... Мислио сам да је ушла овде... Али, ви без панталона...
Направи гест, као да се извињава, пође ка излазу. Петров не зна шта ће, ако оде овај што је ушао, не ваља.
ПЕТРОВ: Ја јесам, да извинете... без панталона... али је она свеједно ушла...
Господин застане, збуњен гледа Петрова.
ГОСПОДИН: Бесна?
ПЕТРОВ: Мало је рећи...
ГОСПОДИН: Непредвидива нарав...И где је сад?
Петров показује ка орману.
ПЕТРОВ: Ту...
ГОСПОДИН: Где ту?
ПЕТРОВ: У орману... Моја жена... Збило се на брзину...
ГОСПОДИН: Она у орману?
ПЕТРОВ: У орману...
ГОСПОДИН: Да је у том орману, већ би искочила да ми ископа очи! Не познајете је!
ПЕТРОВ: Познајем, не познајем, она је у орману!
Отвара театрално орман. Орман празан.
ГОСПОДИН: Нема ње у орману!
ПЕТРОВ: Господине, лично сам је угурао! (*Смешка се, окрене.)* Пази стварно, празан! Па, где је?
ГОСПОДИН: То, господине, реците ви мени!
ПЕТРОВ: Не знам... Нема је, а ушла...
ГОСПОДИН: Молим вас, озбиљна је ствар!
ПЕТРОВ (*збуњен*): Ушла, а нема је!
Петров тек сад мало боље погледа господина. Престрави се.
Опростите… Нисам вас одмах препознао господине мини…
И господин се мало престрави. Ставља прст на уста.
ГОСПОДИН: Боље без имена… Нисте ме видели, нисам био овде…
ПЕТРОВ: Наравно, нисте… А она је…
ГОСПОДИН: Без имена, молим вас…
ПЕТРОВ: А лепо је рекла: Зар не видите ко сам ја…
ГОСПОДИН: Ни то не сме да се зна…
ПЕТРОВ: Наравно, господине мин…
Господин опет ставља прст на уста, утишава Петрова.
ПЕТРОВ: Али… Ви водите једну партију, а она је из друге, такорећи супар…
ГОСПОДИН: То још мање треба да се зна!
ПЕТРОВ: Онда…Пссст! Псст!
ГОСПОДИН: Тако је. И нисам био овде, ни она није била овде!
ПЕТРОВ: Није… Бар није сад… (*Слеже раменима.)* А ушла је у орман…
ГОСПОДИН: Сигурни сте?
ПЕТРОВ: Лично је угурао...
Господин као да се једва приметно осмехне. Гледа орман.
ГОСПОДИН: Какав је то орман?
ПЕТРОВ: Обичан... Орах... Шта знам... Тек сам га купио…
ГОСПОДИН: Ушла, а није изашла?

ПЕТРОВ: Управо тако.
Господин опипава орман споља, куцка га изнутра, али са одстојања, не сме да се превише нагиње у орман.
ГОСПОДИН: Онда је, дакле, нема...
ПЕТРОВ: Нема…
ГОСПОДИН: Па, с тим морамо да се помиримо...
ПЕТРОВ: И шта сад?
Господин нагло погледа Петрова, као да му га је бог послао као спасиоца.
ГОСПОДИН: Ништа.
ПЕТРОВ: Не знам шта да кажем...
Господин трља задовољно руке.
ГОСПОДИН: Али ја знам шта да кажем. Па, хвала вам, господине...
ПЕТРОВ: Петров...
ГОСПОДИН: Хвала, господине Петров! И онако нисам знао како да је се отарасим... Већ је то постајало опасно! С њеним карактером! (*Трља и даље задовољно руке, гледа орман)* А, кажете, обичан орман?
ПЕТРОВ: Најобичнији...
ГОСПОДИН: Господине Петров... Колико тражите за тај орман?
ПЕТРОВ: Молим?
ГОСПОДИН: Продајте ми тај орман!
ПЕТРОВ: Идите, молим вас... Зар бисте ви мени продали такав орман?
ГОСПОДИН: Ни за шта на свету! А да ли бисте, господине Петров, били бар толико љубазни, да ми га понекад изнајмите?
ПЕТРОВ: То да. Да вам изнајмим, може... Нисам ни знао колико је то добар орман!
ГОСПОЂА ПЕТРОВ (*офф, бесно*): Шта радиш ти толико?
Петров се унервози, а и господин донекле.
ПЕТРОВ: Везујем ...кравату...
ГОСПОЂА ПЕТРОВ (*офф, још бешње)*: Везала сам ти је, а сад ћу и тебе!
Петров пренеражен погледа господина.
ПЕТРОВ: Брзо, брзо, господине мин… У орман!
ГОСПОДИН: У тај орман? Шалите се!
ПЕТРОВ: Не сме да вас види! Не знате ви њу... А усто, она вас обожава... Ви сте за њу спас ове државе…Свима би разгласила…
ГОСПОДИН: Онда никако не сме да ме види!
ПЕТРОВ: Никако!
Господин погледа Петрова заверенички.
ГОСПОДИН: Па, да је..?
ПЕТРОВ: Шта?
ГОСПОДИН: Угурамо у орман!
ПЕТРОВ: Моју жену? Никад *ја* то својим рукама не бих учинио... Сама ће! Брзо у орман!
ГОСПОДИН: А, не! У тај, никако!
Господин нагло крене. Застане.
ГОСПОДИН: И запамтите, нисам био ја, није била она…
ПЕТРОВ: То се подразумева.
ГОСПОДИН: И чувајте ми тај орман!
Нестане. Улази горопадно госпођа Петров. Гледа мужа бесно. А он стоји привидно мирно, без панталона, прави се да везује кравату. Руке му се тресу.
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: Зашто си још без панталона?
Петров тек сад примећује да није навукао панталоне.
ПЕТРОВ: Пази, стварно...
Навлачи панталоне, одједном се прави да је безбрижан, почне и да певуши. Госпођа Петров не препознаје мужа. Као да се због нечег препородио.
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: Шта је с тобом данас?
ПЕТРОВ (*невино)*: Ништа...
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: Ништа! Изаћи ће то ништа теби на нос! *(Окрене се по соби*) Шта се овде дешава? Одмах да си рекао шта се овде дешава?
ПЕТРОВ (*још невиније*): Знаш да се код нас никад ништа не дешава...(*Певуши*)
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: Нешто се дешава и ја ћу открити шта се дешава! Какав је то мушки мирис?
ПЕТРОВ: Откуд знам какав мирис... Можда онај који си ти мени купила!
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: Јак мушки мирис... Јак женски мирис... Неког овде заиста има... Проверићу ја већ кога овде има!
Завирује по соби. Долази до ормана. Петров полако облачи сако. Певуши. Сад већ сасвим безбрижан.
ПЕТРОВ (*спокојно*): Провери, драга... Слободно само провери... Уђи, драга, и у орман, ако хоћеш!

ТЕОРИЈА СА ГЛАВОБОЉОМ

Лица:
Николић
Јовановић

Николић и Јовановић, као сви бински радници, улазе као журно на сцену. Прилазе орману, померају га. Мало застану, па наставе да га гурају. Читаво време Николић не склапа уста. Јовановић га слуша као веома озбиљно.
НИКОЛИЋ: Јутрос сам се пробудио с једном доста несносном главобољом и једном такође доста несносном теоријом. Главобоља је срећом брзо прошла, али она несносна теорија није, и не само да није прошла, већ је почела да ми задаје главобољу. Покушавао сам да је истерам из главе, али није хтела напоље никако, већ је упорно почела да се умножава и да ме заокупља толико да више нисам могао ни на шта друго да мислим. Та теорија је сасвим идиотска, али као и све идиотско, почне да те нагриза и почињеш полако да је присвајаш. По тој теорији, нико од нас не сме да уради свој посао до краја и како ваља, већ мора да остави мало тог посла и за сутра, ако је нормалан и ако мисли о томе од чега ће и сутра да живи. Ако сам, дакле, ја лекар који треба тебе да лечи, ја никад не бих смео да те излечим сасвим, јер сутра не бих имао посла, и самим тим не бих имао од чега да живим. Ако сам ја полицајац, а ти лопов, ја не бих смео никад да те хапсим сасвим, него само по мало, да бих имао и сутра кога да хапсим и да бих имао од чега да живим. Да сам, рецимо, ја лопов, а ти онај кога ја покрадам, ја никад не бих смео да те покрадем сасвим, јер не бих сутра имао шта од тебе да крадем, а самим тим ни од чега да живим. Да сам мајстор који треба нешто да ти поправи, ја никад не бих смео да ти то поправим сасвим, већ тек толико да ме опет зовеш да ти то поправим. Да сам адвокат, који треба да те брани, ја не бих смео да те одбраним на првој парници, јер сутра не бих имао кога да браним. И све тако. Одвратна теорија, баш за главобољу. Не могу никако да је се ослободим, јер ми се ипак чини да ту има и неке логике. Једино не знам, да сам гробар који треба да те сахрани, како да те не сахраним сасвим одједном, већ да те оставим мало и за други пут?
Односе орман. Крај последње реченице се чује кад су већ ван сцене, као и Јовановићево церекање.

ШТО ВИ ИМАТЕ ЛЕП НОСИЋ

Лица:
Доктор Шустер, скоро пензионер
Професорка Стојковић, скоро пензионерка

Једно до другог седе на столицама, као у аутобусу, др Шустер и госпођа Стојковић. Чује са жамор путника, претежно млађих.. Клате се, како се као аутобус љуља. Госпођа Стојковић чита неку књигу, али пажљиво ослушкује разговор иза ње, па се распилављено осврће и кришом погледа иза, осмехне се, покушава да опет чита, али не може да издржи да с неким не подели своју егзалтацију. Окрене се ка др Шустеру.
ГОСПОЂА СТОЈКОВИЋ (*поверљиво*): Чујете ли шта јој шапуће?
ДР ШУСТЕР (*незаинтересовано*): Ко?
Госпођа Стојковић показује кришом седиште иза.
ГОСПОЂА СТОЈКОВИЋ: Овај момак девојци до њега, иза нас... Каже јој: „Имате лепу косу!"
ДР ШУСТЕР (*натмурено*): Којешта!
Госпођа Стојковић попреко погледа надуреног сапутника.
ГОСПОЂА СТОЈКОВИЋ: Баш романтично!
Др Шустер одмахне згађено.
ДР ШУСТЕР: Идите, молим вас! После дођу код мене.
ГОСПОЂА СТОЈКОВИЋ (*још увек пуна вере у романтику*): Каже јој: „Како су вам лепе очи!" Дивно!
Др Шустер одмахне опет, већ се нарогушио.
ДР ШУСТЕР: Дивно! Питајте мене да ли је дивно?
ГОСПОЂА СТОЈКОВИЋ: Ви сте баш неки накриво насађен! Зар није лепо што јој каже: „Што ви имате леп

носиh!"„Какав поглед имате!" Или: „Баш лепо што смо се срели"?
Др Шустер се осврне да види тај пар. Хукне незадовољан.
ДР ШУСТЕР: Само још да и она узврати како је лепо што су се срели, па да се најежим! Сит сам већ тог: „Што имате лепу косу, леп носиh!" А већ видим да ће глупача да прихвати разговор са мамлазом! Дође ми да зауставим аутобус и да им поделим шамаре док није касно!
Госпођа Стојковић згромљена погледа монструма поред ње, покушава да се мало одмакне. Узме књигу демонстративно, али ипак погледа прво попреко др Шустера.
ГОСПОЂА СТОЈКОВИЋ: Ви сте једно чудовиште, без имало срца! Где да западне мени да добијем место поред вас! Ја... ја сам наставник пред пензијом... и увек сам волела младе...
ДР ШУСТЕР (*повређен*): И ја сам, госпођо, пред пензијом, и ја волим младе! Али и знам куда ови разговори воде! За неколико месеци, ето их код мене, а не код вас! Зашто не праве вама проблеме, кад ви волите „Што имате леп носиh" - него мени? Ја сам гинеколог, госпођо, и пуна ми је ординација тих које имају лепе очи, лепе носиће, лепу косу, и које нису ћутале на оно од малочас: „Баш лепо што смо се срели!" Ја знам последице тог: „Што ви имате леп носиh"! Шта мислите, да их ја ипак ишамарам, док је време?
Госпођа Стојковић ћути. Погледа др Шустера, погледа кришом још једном оне иза, па расклопи књигу и почне да чита. Ћути. Склопи књигу, погледа забринуто др Шустера.
ГОСПОЂА СТОЈКОВИЋ: Мислите да би шофер имао толико разумевања да ипак заустави аутобус?

МЕТАМОРФОЗЕ

Лица:
Михајло, млад муж, још избезумљен
Предраг, старији муж, већ сталожен

Михајло грозничаво ломи руке, покушава старијем пријатељу да објасни своју невероватну ситуацију.
МИХАЈЛО: Мој случај није само необичан него и сасвим невероватан. Кад сам је први пут видео, учинило ми се да видим вилу... Не! Немој да се смејеш! Баш вилу! И ту је суштина тог мог невероватног случаја! Ход, лице, говор, држање... све! Права правцата вила. Благост, одмереност, дуга плава коса, крупне питоме очи... Као да није од овог света. Нисам могао да верујем да је небо толико благонаклоно према мени, па ми је послало њу да је сретнем. И не само што сам имао срећу да је сретнем, него и да она прихвати моје друштво, да прихвати да ме држи за руку, да прихвати... Ма, шта да ти дужим! Запросио сам је, и она није одбила моју руку! Те моје бескрајне среће! Те моје радости! Не, не могу то ни да ти опишем... Само сам молио Бога, ако је све то сан, да ме не буди одмах! Није био сан, било је лепше но сваки сан. А онда је дошло и венчање. Не можеш ни замислити како сам био пун усхићења... И на самој свадби, запамти, већ на самој свадби, док сам био у том заносу, кад сам је погледао, за тренутак ми се учинило да се нешто на њеном лицу мења. Нисам то тада ни регистровао, него тек касније. Нешто после тога, за тренутак ми се учинило да се нешто променило у њеном држању. Касније, те ноћи, све ми се више чинило да се она део по део мења, као да део по део виле скида са себе. Ујутру, будио сам се са осмехом на лицу, пун благе топлине од среће која ме је снашла и пружио руку ка њој, да се уверим да је ту, а онда отворио очи. Да си ме тада видео! Поред мене је лежала мени непозната женска особа! Истина, подсећала је донекле на моју вилу, али то није била она. Скаменио сам се, али нисам говорио ништа, само сам кришом посматрао. Следећих дана она више није ходала као вила, следећих недеља није било оне благости у очима, а сад, мада није прошло ни годину дана од када смо се венчали, у њој нема више ничег, ама баш ничег од виле коју су ми богови послали сасвим изненада! Разумеш ли ти то?
ПРЕДРАГ (*сталожено, с разумевањем*): То је сасвим нормална појава у браку. Само што то неко доживи раније,

неко касније. Тебе је то снашло мало прерано. Али, ко зна зашто је то добро.
Михајло ломи руке и даље.
МИХАЈЛО: И шта сад? Шта да радим?
ПРЕДРАГ (*утешно*): Ништа. Прави се да не примећујеш да она више није вила. Сви смо то, мање или више успешно, радили. Ко зна, можда ће она једног дана опет бити као вила.
Михајло престане да ломи руке. Озарено гледа пријатеља.
МИХАЈЛО: Мислиш ли да је то могуће? Мислиш ли да је то заиста могуће?
Предраг немоћно слеже раменима.
ПРЕДРАГ: Можда је и могуће. И тако ти ништа друго и не преостаје но да покушаш. Истина, то још нико није доживео, али то уопште није разлог да одустанеш.
Михајло гледа пријатеља. Дуго и безнадежно.

ВРЕМЕ ПРОШЛО

Лица:
Младић
Девојка
Председник државе

Младић и девојка, приљубљени једно уз друго. Младић сав егзалтиран, скоро да полети, девојка мало мање егзалтирана, или чак ни мало. Зима јој је. Младић гледа ка небу.
МЛАДИЋ: Гле, месец!
ДЕВОЈКА: Шта месец?
МЛАДИЋ: Како шта месец? Па, месец!
ДЕВОЈКА (*цвокоће*): Мани ме месеца!
Чују се кораци, младић се окреће.
МЛАДИЋ: Гле, неко иде!
ДЕВОЈКА: Па шта ако иде?
МЛАДИЋ: Како шта ако иде? Иде овамо!
ДЕВОЈКА: Нека иде!
Младић гледа ко то иде.
МЛАДИЋ: Гле, председник!
ДЕВОЈКА: Шта председник?
ДЕВОЈКА: Како шта председник? Па, председник државе, још наше, и још забринут!
ДЕВОЈКА (*цвокоће*): Мани ме председника! Шта он има да буде забринут?
Појави се председник, збиља забринут. Као да нешто тражи.
ПРЕДСЕДНИК (*сам за себе, забринут*): Нема, нема...Нигде је нема!
Младић и девојка, шћућурени једно уз друго, ћуте. Председник их примети.
ПРЕДСЕДНИК: Да нисте можда видели...
ДЕВОЈКА: Ништа нисмо видели!
МЛАДИЋ: Шта да видимо?
ПРЕДСЕДНИК: Нашу Будућност. Извео сам мало у шетњу нашу Будућност, и изгубио је... И сад је нигде нема! Нисте је видели?
ДЕВОЈКА: Нашу Будућност? Не, никад је нисам видела!
МЛАДИЋ: Не, ни ја је нисам никад видео!
ПРЕДСЕДНИК: Штета. Сад је нећете никад ни видети! Изгубио сам је... Срећа да ми је бар остала наша Садашњост, па и наша Прошлост, па имам кога да изводим у шетњу...
Одлази. Младић и девојка гледају за њим. Девојка цвокоће. Младић гледа у небо.
МЛАДИЋ: Гле, звезде!
ДЕВОЈКА: Шта звезде?
МЛАДИЋ: Како, шта звезде? Па, звезде!
ДЕВОЈКА: Мани ме звезда! Да немаш можда кључ?
МЛАДИЋ: Какав кључ?
ДЕВОЈКА: Од неког стана! Како какав?
Опет се чују кораци. Младић зури, да види ко то иде.
МЛАДИЋ: Неко иде!
ДЕВОЈКА: Шта ако иде?
МЛАДИЋ: Како, шта ако иде?
ДЕВОЈКА (*цвокоће*): Ма, имаш ли ти кључ?
МЛАДИЋ: Па то је председник!
ДЕВОЈКА: Малочас је био!

МЛАДИЋ: Шта ако је малочас био? Може опет да буде... Опет је забринут, опет је нешто изгубио...
Заиста, појави се председник, опет забринут, нешто тражи.
ПРЕДСЕДНИК (*за себе*): Нема је, нема... Нигде је нема!
Дигне поглед, гледа ка њима.
ПРЕДСЕДНИК: Да нисте нешто видели?
ДЕВОЈКА: Ништа нисмо видели!
МЛАДИЋ: Шта да видимо?
ПРЕДСЕДНИК: Нашу Садашњост! Извео сам мало у шетњу нашу Садашњост, кад сам већ изгубио нашу Будућност, па и њу изгубио... И сад је нигде нема! Нисте је видели?
ДЕВОЈКА: Нашу Садашњост? Не, никад је нисам видела!
МЛАДИЋ: Не, ни ја је нисам никад видео!
ПРЕДСЕДНИК: Штета! Сад је више нећете ни видети. Изгубио сам је... Срећа да ми је бар остала наша Прошлост... Њу ћу извести у шетњу...
Полази. Младић и девојка се уплаше.
МЛАДИЋ: Чекајте, господине председниче. Немојте изводити и нашу Прошлост у шетњу! Немојте и њу да нам изгубите!
ДЕВОЈКА: Ако већ немамо Будућност, ако већ немамо Садашњост, дајте нам бар да имамо Прошлост!
МЛАДИЋ: Шта ћемо, ако после Садашњости и Будућности, изгубимо и Прошлост?
ПРЕДСЕДНИК: У праву сте. Не можемо живети и без Прошлости! Досад смо живели у Садашњости, мало и у Будућности, а одсад ћемо живети само у Прошлости! И биће нам боље.
Одлази. Младић и девојка гледају за њим. Девојка цвокоће. Младић гледа у небо.
МЛАДИЋ: Гле, месец!
ДЕВОЈКА: Шта месец?
МЛАДИЋ: Како је леп! Гле, звезде!
ДЕВОЈКА: Шта, звезде?
МЛАДИЋ: Како су лепе! А гле, наша Прошлост! Како је само лепа и развијена! Све је богатија и развијенија!
ДЕВОЈКА (*цвокоће)*: Колико је то сати?
Младић погледа у сат и ћути.
ДЕВОЈКА: Колико је сати?
Младић погледа у сат, ћути.
ДЕВОЈКА: Колико је, бре, сати?
МЛАДИЋ: Па, сад кад живимо без Будућности, кад живимо без Садашњости, кад живимо у Прошлости...
ДЕВОЈКА: Ма, колико је сати?
Младић опет погледа у сат.
МЛАДИЋ: Не знам зашто, али кад год погледам у сат, видим да је касно.

ДОБАР И ЛОШ КРОЈ

Лица:
Господин Петровић, млад
Господин Петров, матор

Петровић и Петров из прикрајка гледају некакву модну ревију. Петровићу је непријатно што не може да одоли да гледа из прикрајка, а још му је непријатније што се Петров прилепио уз њега.
ПЕТРОВ: Охо-хо!
ПЕТРОВИЋ: Пст!
ПЕТРОВ: Гле, гле! Гледајте ово!
ПЕТРОВИЋ: Тише, молим вас!
Склања се од Петрова, али се овај опет прилепи уз њега.
ПЕТРОВ (*поверљиво*): Гледајте, гледајте...
ПЕТРОВИЋ (*утишава га)*: Молим вас... Ћутите!
ПЕТРОВ: Ах! Гледајте! Гледајте!
ПЕТРОВИЋ: Пст! Будите мало тиши, молим вас!
ПЕТРОВ: Ах, ах! Како је само ова женска ружно одевена!
ПЕТРОВИЋ (*нервозно*): Ћутите, молим вас! Та она је потпуно гола!
Господин Петров ућути, брише наочаре. Ставља наочаре, гледа, па нагло почне да цима за рукав господина Петровића.
ПЕТРОВ: Гледајте! Ах, ах! Гледајте ову!
ПЕТРОВИЋ: Ућутите! Ћутите, молим вас!
ПЕТРОВ (*одушевљено*) Ах, ах! Како је само ова женска

лепо одевена!
ПЕТРОВИЋ (*на ивици нервног слома*): Ах, ћутите! Уђутите већ једном! Зар не видите да је и та женска такође сасвим гола?

ДРУГИ, ПРАВИ СЛОЈ

Лица:
Ујак
Жена
Муж

Ујак стоји, са сликом умотаном у наквашени, прљави пак папир. Зна да би већ морао да крене, али нема заправо куда.
УЈАК: Па, онда... хвала на свему...
ЖЕНА: И други пут, ујко...
УЈАК: Дошао сам, јер ми је поплава појела кућу... црне лаковане ципеле, панталоне не штрафте... Не бих могао да преживим да и други пут останем без куће, још једног пара црних лакованих ципела и панталона на штрафте... Зато не помињи: други пут!
ЖЕНА: Опрости, ујко!
УЈАК: А морао сам да дођем... Ја никог немам осим вас...
Заслини.
ЖЕНА: Ни ми немамо никог другог осим тебе! Наша врата су ти увек отворена... Ако опет...
УЈАК: Нећу да чујем ни опет, ни други пут! Не бих могао да поднесем!
МУЖ: А и немате више црних лакованих ципела и панталона на штрафте!
УЈАК: Немам...
Муж и даље ујака гледа презриво.
МУЖ: И то вам је сав пртљаг... ујко?
УЈАК: Све друго је појела поплава... Да, то је сав мој пртљаг, зете... (*Стисне завежљај, као да ће му неко отети*) И ником га не поверавам.
МУЖ (*подсмешљиво*): Зар толико вреди?
УЈАК: О, да!
ЖЕНА (*прекорно*): Ујко!
УЈАК: Да, кћери! Непроцењиво је!
ЖЕНА: Ујко!
МУЖ: Као црне лаковане ципеле?
УЈАК (*мало сигурније*): Мало више... зете!
МУЖ: Као панталоне на штрафте? (*Ујак не реагује*) Као кућа коју вам је појела поплава?
УЈАК: Могуће...
ЖЕНА: Ујко!
УЈАК (*сигурније*): Сасвим је могуће, кћери!
Муж гледа ујака. Поколебан.
МУЖ: Можемо ли бар да видимо?
УЈАК: Боље не.
ЖЕНА: Ујко! Па ми смо ти једини род!
УЈАК: Знам кћери. Зато је и боље да не видите...
ЖЕНА: Не верујеш нам, ујко?
УЈАК: Коме бих веровао, ако не вама!
МУЖ: Онда показујте, ујко!
УЈАК: Не... Боље не!
ЖЕНА: А ако те замолим, ујко..?
(Ујак се као предаје)
УЈАК: У реду. Само немојте после да кажете да вас нисам опоменуо...
МУЖ (*нервозан, већ сит тог женииног ујака*): Нећемо, ујко.
УЈАК: Онда, у реду...
Ујак се осврће конспиративно, онда полако одмотава пак-папир. Ослободи слику, гледа је. Осмехне се као да је видео сунце поново после много времена. Окрене слику ка публици, тј. Мужу и Жени.
Ево!
На слици некаква наива, кич с лабудовима или нешто слично. Истина рам делује пристојно. Муж и Жена се погледају. Жена је разочарана, Муж доста љут.
ЖЕНА: Шта је то, ујко?
МУЖ: Зашто вучете са собом ту мазарију, какву можете за мале паре да нађете на свакој пијаци суботом пре

подне?
УЈАК: Само полако, зете...
МУЖ: И не само суботом пре подне... У свако доба!
УЈАК: Само полако, зете. Полако, кћери...
Гледа их тријумфално. Диже слику, приближава им, удаљује је од њих.
УЈАК: Гледајте.
МУЖ: Гледамо ујко, и имамо шта да видимо.
ЖЕНА: Гледамо.
УЈАК: А, не. Не гледате!
ЖЕНА: Ујко!
УЈАК: Ви гледате само први, лажни слој и видите само први, лажни слој!
МУЖ (*подсмешљиво*): А шта да гледамо?
УЈАК: Не оно што се види, него оно што се не види. А то је други, прави слој!
ЖЕНА: Ујко!
МУЖ: Научите нас, ујко!
Ујак гледа где да окачи слику, да сви могу добро да је виде. Качи је. Одмакне се.
УЈАК: Да вас научим?
МУЖ: Ако бисте били љубазни, ујко.
УЈАК: Научићу вас. Пробаћу да вас научим... Нећете се предомислити?
МУЖ: Не, ујко!
УЈАК: Нећете после рећи, није требало то да нам радиш, ујко?
ЖЕНА: Не, ујко!
УЈАК: Сигурни сте?
ЖЕНА: Сигурни, ујко!
УЈАК: Онда у реду...
(*Прави театралну паузу*)
УЈАК: Мој деда, некад индустријалац, купио је *ову* слику у Паризу...
ЖЕНА: Ову?
МУЖ: Ех, ујко! У Паризу?
УЈАК: У Паризу! И донео је *ову* слику из Париза и рекао само ужој породици, тј. мом оцу, који још није знао да ће ми бити отац: «Купио сам једног Сезана!»
МУЖ: Ујко! Се...зана?
УЈАК: Сезана, зете! И рекао је мом оцу који је одједном схватио да ће ми бити отац: «Гледаћемо ову слику три дана, гледаћемо ову слику тринаест дана, гледаћемо ову слику тридесет дана, да упијемо ту лепоту, а онда ћемо морати да је уништимо, да бисмо је задржали само за себе... јер долазе гадна времена...»
ЖЕНА: Ујко!
УЈАК: И онда је мој деда рекао мом оцу, који је већ почео да се каје што ће ми бити отац, да позове некаквог молера, сликара наивца, коме су рекли да им се слика не свиђа и да би волели да он преко те слике наслика нешто по својој жељи, да би имали успомену на њега...
ЖЕНА: Ујко...
УЈАК: А тај дилетант, молер, с уживањем је сликао преко Сезана ово што сад видите, чак је и звиждукао узгред...
МУЖ: А шта је, ујко, звиждукао?
ЖЕНА: Де, ћути!
УЈАК: «Сојчице, девојчице, име моје...» То је звиждукао! И деда је окачио у салону куће коју је појела поплава ово што је он насликао, и сваког дана гледао по сат-два ту слику...
МУЖ: Сојчице, девојчице!
УЈАК: Али, он није гледао први слој, он није ни видео тај први слој, он је гледао онај други, прави слој, и уживао је и даље у свом благу, које је за друге било невидљиво...
МУЖ: Сојчице девојчице, ујко!
УЈАК: Поред њега учио је и мој отац, који је већ знао да ће ми бити отац, да гледа ту слику тако да уопште и не примећује први слој, него само онај прави други слој, па ни он није видео ову мазарију молера наивца, већ величанственог Сезана!
МУЖ: Сојчице, ујко!
УЈАК: Мој отац ме је тукао сваког дана што мора да ми буде отац, али ме је ипак водио да у подруму, где су склонили ову слику, научим да гледам само други слој... Некако сам успео да је сачувам, да не би доспела у погрешне руке... Али, умало да је поједе ова проклета поплава! Спасао сам је. Само њу! И сад је, ево, ту... (*Заплаче, погледом милује слику*) И тако, као и ви, ја и дан данас претежно овде видим само одвратни први слој, а у ретким тренуцима провиђења успевам да продрем дубље, до оног другог слоја...
МУЖ: Ех, ујко...
Ујак заплаче.
ЖЕНА: Немој, ујко...
УЈАК: Морам, дете, да плачем... А шта ако је, због неког

мени не сасвим јасног разлога, мој отац лагао, ако је мој деда лагао мог оца, и ако ту нема никаквог другог слоја? Шта онда?
МУЖ (*Показује покретом да мало остружe слику*): Проверите!
ЖЕНА: Па да, ујко, провери...
УЈАК (*Заплаче*): Али... онда бих знао! Ја гледам други слој и верујем да постоји други слој, а да ли постоји или не, не знам, и нећу да знам... Лепше ми је док бар мало верујем да постоји...
МУЖ: У праву сте, ујко! Немојте да проверавате!
УЈАК: Не знам шта да радим...
ЖЕНА: Провери!
МУЖ: Не! Никако!
Ћуте. Муж несвесно почне да звиждуће «Сојчице девојчице». Као да у себи рачуна, прерачунава.
МУЖ: А колико... вреди ... ова слика, ујко?
УЈАК: Много...
ЖЕНА: Колико много, ујко?
УЈАК: Ако је Сезан, много...
ЖЕНА: Колико много, ујко?
УЈАК: Много...
МУЖ: Може ли за њу да се купи једна кућа?
УЈАК: Једна кућа? Ако је Сезан, може...
ЖЕНА: Заиста? Ујко?
УЈАК: Заиста...
МУЖ: А да не може две?
УЈАК: Може. Може и три. Ако је Сезан.
ЖЕНА: Треба бити скроман. Доста је и једна. (*Мужу)* Зар не?
МУЖ: Доста. Мада је боље две... Три ... још боље!
УЈАК: Боље. Ако је Сезан...
Жена погледа мужа, погледа слику.
ЖЕНА: Три куће, ујко?
УЈАК: Три!
ЖЕНА: Три куће!
Гледа слику, несвесно почне да звиждуће «Сојчице девојчице».
ЖЕНА: Ја бих ипак... проверила...
УЈАК (*кроз плач):* Али, онда ћете знати!
МУЖ: Онда, ујко, нећемо проверити!
УЈАК: Онда нећете знати!
ЖЕНА: Па, онда ћемо проверити!
УЈАК (*зарида*): Али, онда ћете знати...
МУЖ: Онда нећемо проверити...
УЈАК: Онда нећете знати!
Ћуте.
Ујак скида полако слику. Узима с пода пак-папир, умотава слику. Осврне се унаоколо. Нечујно одлази. Муж и жена и не примећују да је ујак отишао.
ЖЕНА: Ја бих ипак... проверила...
МУЖ: Онда ћемо знати...
ЖЕНА: Онда нећемо проверити...
МУЖ: Онда нећемо знати...
ЖЕНА: Проверићемо...
МУЖ: Онда ћемо знати...
ЖЕНА: Не, нећемо проверити...
МУЖ: Онда нећемо знати...
Мрак полако једе и њих и њихову похлепу.

ИСПОВЕСТ

Протува Јовановић се ушуња на сцену. Прилази рампи. Говори у строгом поверењу. Као сам себи.
ПРОТУВА ЈОВАНОВИЋ: Да могу да будем бољи, био бих. Да могу да будем гори, био бих. Немам довољно снаге да будем бољи, немам довољно храбрости да будем гори. Кад хоћу да будем бољи, направим неку штету, кад хоћу да будем гори, испаднем смешан. Зато не смем да будем много бољи но што јесам, јер то не ваља, зато не смем да будем много гори но што јесам, јер ни то не ваља. Морам да трпим себе онаквог какав јесам, а ни то не ваља.
Скоро заплаче. Ишуња се са сцене.

ТАКО ПРОЛАЗИ СВЕ

Лица:
Господин Николић
Госпођа Николић
Господин који повремено теши госпођу Николић
Живот

ПРВИ ЧИН

Господин Николић, занемоћао, седи на једној столици. Зури.
Госпођа Николић седи на другој столици, не диже поглед са ручног рада.
Живот, неко доста млад и леп, можда у трикоу, пређе полако преко позорнице.
ГОСПОДИН НИКОЛИЋ (*нагло поскочи, пружи руку*): Ено! Пролази!
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ (*не диже поглед са ручног рада*): Ко пролази?
ГОСПОДИН НИКОЛИЋ: Живот...
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ (*не диже поглед са ручног рада*): Баш ћеш *ти* да видиш како пролази живот! Никад ништа до сада ниси видео, а сад, живот! Можеш мислити!
Господин Николић нема више снаге да се свађа и одговара. Седне.
Живот поново прелази полако преко позорнице. Чак застане и осмехне се господину Николићу.
Господин Николић поскочи. Ликује.
ГОСПОДИН НИКОЛИЋ: Ено! Пролази!
Госпођа Николић диже поглед са ручног рада.
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ: Нема никог!
ГОСПОДИН НИКОЛИЋ: Наравно да нема - кад је прошао! Сасвим сам лепо видео!
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ (*спушта поглед на ручни рад*): Нема никог. И да има и да нема тог твог живота, ти га сигурно не би видео! Ти, сигурно не!
ГОСПОДИН НИКОЛИЋ (*узбуђено*): Видео сам! Сасвим сам лепо видео! Мој живот је малочас прошао!
Клоне.

ДРУГИ ЧИН

У црнини, на једној столици седи госпођа Николић. Зури испред себе.
На другој столици седи господин који је повремено теши. Чита новине.
Преко позорнице прође Живот.
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ (*скочи*): Ено, пролази!
ГОСПОДИН (*незаинтересовано*): Шта пролази?
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ (*безнадежно*): Мој живот!
ГОСПОДИН: Ма, дај! Како живот може да полази? То нема никаквог смисла!
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ: Сасвим сам лепо видела! Видела сам га како пролази!
ГОСПОДИН: Само ти се учинило.
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ: Није ми се ништа учинило! Видела сам.
ГОСПОДИН (*незаинтересован*): И како изгледа?
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ: Ко?
ГОСПОДИН: Тај твој такозвани живот.
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ: Теби је до спрдње! Мени није ни до чега, а ти се као шалиш! Доста жалосно од тебе! Жалосно… И… лепо изгледа. Сасвим, сасвим лепо. Надам се да ће и твој бити такав!
Господин погледа госпођу Николић. Заврти главом.
ГОСПОДИН: Надам се да неће…
Загњури главу у новине.
ГОСПОДИН: Ако наиђе поново, кажи, да га и ја видим…
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ: Није лепо од тебе… није лепо…
Госпођа Николић наставља да зури у празно. Онемоћала.
Живот поново пролази полако преко позорнице. Чак се и осмехне госпођи Николић.
Госпођа Николић поскочи.
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ: Ено, пролази!
Господин незаинтересован подигне главу с новина.
ГОСПОДИН: Нема никог…
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ: Видела сам! Сасвим сам лепо видела!
ГОСПОДИН (*још увек незаинтересовано*): И, је ли прошао?
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ (*мирно*): Јесте.
ГОСПОДИН: Тако сам и мислио!
ГОСПОЂА НИКОЛИЋ: Ах, ах! Ти ми ни у оваквом тренутку не верујеш! Сасвим сам добро својим очима видела! И

мој покојни муж је видео! А ти, који треба да ме тешиш, да ми помажеш у тешким тренуцима, да ме разумеш – ти нећеш да ме разумеш, нећеш да ме утешиш а нећеш ни да видиш! (*Озлојеђено*) Да, да, драги мој! Мој живот је управо прошао!
Клоне.

ТРЕЋИ ЧИН

Господин који је повремено тешио госпођу Николић корача нервозно дијагонално по позорници. Црни флор неупадљив око руке.
ГОСПОДИН: Ђаво ће га знати! Можда живот заиста пролази? Можда заиста долази оданде и одлази овамо! Или пак, долази оданде, а иде тамо! Можда пролази, можда не пролази! Можда само стоји! Можда и не пролази, нити има намеру да долази оданде и оде онамо! Али шта се то мене тиче? Ја са тим немам ништа! То није моја свар! То се мене апсолутно не тиче! Ја ћу нестати одавде, закључаћу врата, убацити кључ у сандуче за писма, и отићи. Нећу да неко мисли ко зна шта о мени. Нећу да испадне да сам овде био због некакве материјалне користи… А да ипак сачекам још мало? Можда тај проклети живот заиста пролази? Не, не и не! То се заиста мене уопште не тиче! Мене, не!
Престаје да нервозно хода, излази. Чује се како закључава врата, убацује кључ у сандуче за писма и одлази.
Преко позорнице прелази Живот.
Гледа празне столице.
Враћа се на другу страну. Опет гледа празне столице. Застане. Не зна шта да ради.
ЖИВОТ: Баш блесава ситуација! Да пролазим и даље, нема никаквог смисла! Да станем, нема никаквог смисла! Е, баш блесава ситуација! А да ипак прођем? Не, и по сто пута не! Какав би то био живот који пролази узалуд?
Одлази. Ужасно забринут.

ЛАВИНА

Лица:
Господин Петров
Госпођа Петров

Господин Петров седи замишљен на искрзаној кожној фотељи и мисли. Госпођа Петров га гледа доста презриво, јер јој је већ дојадило да он сваког дана исто тако седи и мисли..
ГОСПОДИН ПЕТРОВ: Ето... Ја сад седим на искрзаној кожној фотељи и мислим... А знаш ли шта мислим?
ГОСПОЂА ПЕТРОВ (*равнодушно*): Па, не бих знала. Шта мислиш?
ГОСПОДИН ПЕТРОВ: Мислим како седим на искрзаној кожној фотељи и мислим: „Ако поправим телевизор који је на издисају, неће ми преостати ништа пара да поправим кочнице на колима, па могу неког да распалим од назад и направим штету... Ако поправим кочнице, да неког не опалим, онда нећу моћи да поправим телевизор, па нећу моћи да гледам оне емисије које гледам, а онда нећу моћи да знам кога треба да опалим од назад или од напред, а да то не буде штета".
Госпођа Петров преврће очима. Господин Петров и даље седи замишљен и хукће.
ГОСПОДИН ПЕТРОВ: Ето... Ја сад забринут седим у искрзаној кожној фотељи и мислим. А знаш ли шта сад мислим?
ГОСПОЂА ПЕТРОВ (*уздахне*): Не бих знала. Шта то па сад мислиш?
ГОСПОДИН ПЕТРОВ: Мислим како забринут седим на искрзаној кожној фотељи и мислим: „Ако купим свињу, нећу моћи да купим одело, па ћу и даље кад ме неко зове на славу ићи у истом старом оделу. Ако купим одело, нећемо имати шунке ни кобасице, ни месо у замрзивачу, па ћете ти и деца да кажете да сам свиња".
Госпођа Петров се нервира и даље, а господин Петров је још забринутији.
ГОСПОДИН ПЕТРОВ: Ето, ја још забринутији седим на искрзаној кожној фотељи и мислим... А знаш ли ти шта ја мислим?
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: Не знам. Шта мислиш?

ГОСПОДИН ПЕТРОВ: Мислим како још забринутији седим на искрзаној кожној фотељи и мислим: „Ако окречим кухињу и дневну собу, неће ми преостати пара да могу да поправим олуке који су пропали толико да ме је већ срамота... Ако поправим олуке, нећу моћи да окречим кухињу и предсобље, и опет ће ме бити срамота и опет ћете ти деца да кажете да сам свиња".
Госпођа Петров још више превртне очима, а господин Петров седи сад већ страшно забринут и мисли.
ГОСПОДИН ПЕТРОВ: Ето, ја сад седим на искрзаној кожној фотељи страшно забринут и мислим. А знаш ли ти уопште шта ја мислим?
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: Не, заиста не знам. А и откуд бих *ја* то могла да знам? Шта мислиш?
ГОСПОДИН ПЕТРОВ: Мислим како седим страшно забринут на искрзаној кожној фотељи и мислим: „Ако поправим протезу, да бих могао да једем као човек, нећу моћи да платим све што треба да бих могао да оперишем килу, и могу остати килав... Ако платим све што треба да могу да оперишем килу, неће ми остати довољно за протезу, па нећу моћи да једем, и опет ћу бити килав..."
Господин Петров не устаје из фотеље, већ и даље седи забринут у тој искрзаној кожној фотељи и мисли. Госпођа Петров уздахне дубоко, дубоко.
ГОСПОЂА ПЕТРОВ: Само ти ту седи на миру и мисли...

ДОБРО, ЗЛО И ОНА БАБА

ЈОВАНОВИЋ: Ко чини добро, пожели да учини и неко зло. Ко чини зло, пожели некад да се искупи добрим. Неки пут је добро чинити добро, неки пут је зло чинити добро, а добро чинити зло.
Муж чија је жена била мало добра према неком трећем узима јој то за зло. Жена кад затекне мужа с комшиницом оспе паљбу: „Превише си ти нешто добар с њом!"
Кад тебе неко добро промаши, теби је то добро. Кад те нешто зло добро стрефи, теби то није добро.
Џелат који ради добро, никад неће да уради нешто зло, па да пусти неког да преживи.
Колико смо само пута неком учинили нешто добро, а он нам то зло вратио, или бар заборавио шта смо учинили за њега! Зато смо се чешће покајали што смо учинили неко добро дело, него зло.
Највише зла нанесе ти онај добар човек који хоће да ти учини добро, па те обавештава да те вара жена.
Зло расте свуда и увек, садио га или не садио, добро ниче само понекад и тек ту и тамо, зато нам сви опраштају сва зла која чинимо чим учинимо нешто добро. Ако којим случајем често и неумерено чинимо добро, то нам нико не прашта.
Ти си, наравно, баксуз. Чим учиниш нешто зло, тебе добро пребију. Чим покушаш да узмеш нешто добро, узму ти то за зло и опет те пребију.
Данас би Раскољников, да убије ону стару лихварку, опљачка је, уложи те паре у неки бизнис, обогати се и постане донатор, био национални херој. Улагао би у цркве, позоришта, спортске хале, и не би нико обраћао пажњу на његову закаснелу исповест: „Почетак је био тежак, најпре сам убио ону бабу и њене паре сам обртао и тако стекао толико да могу да помогнем свом народу. Али да није било бабе..." Сви би га одмах прекидали смешкајући се: „Оставите сад ту бабу! Него, кад могу ваше паре да легну на наш рачун?"
Неки пут је боље бити лош добротвор него добар зликовац, али не увек.
Нема тог међу нама који не размишља понекад овако: „Ако наша религија, наша култура и наш спорт зависе од две-три бабе, онда ми ипак навијамо за Раскољникова!"
Добро је што данас можемо наћи доста тих Раскољникова, зло је што има премало онаквих баба.

АПСОЛУТНА СИГУРНОСТ

Лица:
Управник позоришта
Његова жена

Управник позоришта, на просценијуму, увежбава говор, на који је поносан. Мало је театралан.
УПРАВНИК: «Зашто људи долазе у позориште..?»
Жена сркне кафу из пластичне чаше. Гадна јој је.
ЖЕНА: Бљак... Без патоса! Гамад!
УПРАВНИК (*с мање патетике*): «Зато што су у позоришту безбедни и заштићени!»
ЖЕНА: На оволико воде, једна кашичица!
УПРАВНИК: «У позоришту никад не страдамо ми, него неко други! Не испаштамо ми, него неко други!»
ЖЕНА: Добро. Мислим, одлично! А могла је да стави и три! Гњиде!
УПРАВНИК (*с више елана*): «У позоришту нисмо никад смешни ми, него је смешан неко други!»
ЖЕНА: Гадови!
УПРАВНИК: «Жена коју вара муж, смеје се жени коју вара муж на сцени! (*тријумфално*): «Преварени муж смеје се превареном мужу на сцени! Тиранин...»
ЖЕНА: Добро. Мислим, савршено... Показаћу ја њој шта је кафа!
УПРАВНИК: «Тиранин навија од свег срца да што пре смакну главу тиранину на сцени! Преварант...»
ЖЕНА: Поглед по сали! Тражиш преваранта... Мизерије!
УПРАВНИК: То сам и мислио... «Преварант једва чека да преваранта на сцени стигне заслужена казна. Лопов мрзи лопова на сцени. Подмитљиви судија...» Гледам да није случајно и подмитљиви судија ту...
ЖЕНА: Дискретно... Она то намерно! Ништарије!
УПРАВНИК: «Подмитљиви судија чека да што пре стигне праведна казна подмитљивог судију на сцени, да би могао мирно да оде кући.»
ЖЕНА: Одлично! Чак, сасвим добро... (*Сркне кафу*) Огавно! Глумци су гњиде и смрадови!
УПРАВНИК (*повређен*): Ја ту... Падам на нос... Кидам нерве... Растежем душу! А ти..? Кафа и глумци! Шта су те па спопали глумци?
ЖЕНА: Не гледаш тв рекламе? Ђубрад, смрадови! Пију у тв рекламама исту овакву кафу, а израз лица им... Шта да ти кажем! Овакав!
Сркне кафу, па имитира глумце из тв реклама, како уживају у укусу и мирису кафе. Али, више нема кафе. Виче неком ван сцене, са изразом лица управо оних глумаца којих се гади.
ЖЕНА: Душооо! Скувај још једну овакву, буди срце! (*Окрене се ка мужу*) Гадови, смрадови, гњиде! Настави...
Управник уздахне. Настави.
УПРАВНИК: «Они који су жртвовали своју децу зарад тобожњих светих циљева, гнушају се оних који су на сцени жртвовали своју децу зарад тобожњих светих циљева. Политичар који је своју земљу завио у црно, долази само на пети чин да види како ће одрубити главу политичару који је на сцени своју земљу завио у црно!» (*Патетично*): «Уместо нас, који крадемо, лажемо, варамо, злоупотребљавамо своју моћ, у позоришту страдају само они који глуме да краду, лажу, варају, злоупотребљавају своју моћ!»
Погледа жену, као да пита, да ли је био ефектан.
УПРАВНИК: »Ето зашто су код нас позоришта увек пуна. Ето и разлога да долазите у позориште!«
Клања се публици. Затим јој као сипа горчину право у лице.
У позоришту сте сигурни и заштићени! Сигурни и заштићени од свега, док не изађете одавде. Али, сад ће завеса да се спусти, па ћете морати да изађете! А већ знате шта вас чека тамо напољу, чим изађете! Па изађите ако смете!

ДВЕ ДЕСНЕ И ДВЕ ЛЕВЕ НОГЕ

Лица:
Муж
Жена
Госпођа
Господин

На сцену играјући улазе Муж, Жена, Господин, Госпођа.
ГОСПОДИН: Какве красне десне!
МУЖ: Какве лаке леве!
ГОСПОДИН (*Сањалачки*): Предност десних ногу над левим је очигледна. Играте тако лако!
ЖЕНА: Мој муж је убеђен у супротно. Зар не, драги?
МУЖ: Да, драга...
ГОСПОДИН: Не зна он ништа...
ЖЕНА: Толике године провео је само са десним ногама...
МУЖ (*уздахне*): Да... А сањао леве!
ГОСПОДИН (*Самосажаљиво*): А ја... Ја сам толике године провео само с левим ногама... Сањао сам десне!
МУЖ: Одсад ћу имати своје две десне и своје две леве, зар не, драга?
ЖЕНА И ГОСПОЂА: Да, драги...
ГОСПОЂА: Ах, опростите....
ЖЕНА: Није то ништа....
ГОСПОДИН: И ја ћу имати своје две леве и своје две десне ноге, зар не драга?
ГОСПОЂА И ЖЕНА: Да, драги...
ЖЕНА: Ах, и ви опростите...
Ћуте, играју у заносу.
МУЖ: А сад опет, две леве лево...
ГОСПОДИН: А сад опет, две десне десно...
МУЖ: Па опет две леве десно...
ГОСПОДИН: Па опет две десне лево...
Играју. Играју.

КРАЈ

Милош М. Радовић

МАЛЕ КОМЕДИЈЕ МИЛОША НИКОЛИЋА

Пред нама је седамнаест малих комедије Милоша Николића. Оне су различитих дужина, неке су краће од странице, какве су на пример драмске минијатуре *Исповести* или *Хоћеш- Нећеш?* **,** док су друге дужине од шест, седам али не више од осам страна, какве су рецимо минијатуре под насловом *Рађање комедија (из духа трагедије)* или *Мој, твој и наш јак и леви унутрашњи џеп његовог мантила.* Све их карактерише јединствена особина да су у потпуности довршене. Мера њихове дужине је у сагласју са њиховом суштином. Оне нису ни дуже ни краће него што би требало да јесу, већ су по мери оног што саопштавају. И у томе је величина сваког доброг писца. Да добро одмери и омеђи књижевну парцелу коју обделава. Да са мало речи и реченица, кроз драмски дијалог, путем брзих измена и преокрета као и неочекиваних сценских појава, гледаоцима у позоришту учини видљивим оне многобројне искуствене истине које чине филозофију живота а које свакодневно живимо а да их нисмо освестили ни приметили. Баналност свакодневице отупљује наша чула. Гласни смех је оно што ће нас поново учинити пријемчивим и способним да освестимо ова нова - стара искуства нашег живљења и постојања. Пред нама је бисерна огрлица, низ дијамантски углачаних драмских минијатура које све заједно граде јединствени макрокосмос људског искуства.

Мале комедије Милоша Николића читају се у једном даху, као да су у питању прозни текстови из пера најбољих светских писаца. Сличност са Чеховљевим кратким причама и цртицама је оно на шта ћемо прво помислити, као и асоцијације на драмске минијатуре и прозу Данијела Хармса, или већ чувени сценски игроказ Рејмона Кеноа *Стилске вежбе*. Николићеве мале комедије, и на формалном и на садржинском плану, стоје уз бок са овим литерарним и драмским величинама.

На сцени која није оптерећена сценографијом и сувишном реквизитом, јер некада је то само један обичан стари орман, најчешће су то две искрзане старе фотеље, а богами бива и да је сцена сасвим огољена, наши јунаци, Муж, Жена, Господин, Госпођа, Јовановић, Николић, Председник државе, господин Петров и госпођа Петров и остали, играју своје мале животне улоге до исцрпљења и самог краја. Оно што они говоре, квинтесенција је живота. Било да слушамо исповест бинског радника или речи сиромашног рођака, искуство је непоновљиво и јединствено. И окрутни властодржац и амбициозни управник провинцијског позоришта говоре исту ствар а

ми, суочени са мистеријом живљења, проналазимо одговоре по свом „ укусу и мери".

Све је много једноставније него што нам се у први мах чини. Можда је реч о дијалектици љубави пре и после склапања брака када постајемо муж или жена, управо како мале комедије Милоша Николића и почињу. А почињу драмском минијатуром *Две леве и две десне ноге*, еротском фантазијом о односима у браку, да би се тај низ ефектних драмских минијатура затворио попут круга, седамнаестом минијатуром по реду, мини сценом са истим протагонистима, али обрнутог наслова: *Две десне и две леве ноге*.

Оно са чим је почело, с тим се уз малу дораду и допуну и завршило. Сложена животна филозофија која је саткана од најтананијих и најаутентичнијих искустава своди се, парадоксално, на сасвим просте и једноставне реченице, изреке, флоскуле типа: боље је имати, него немати, свака крпа нађе закрпу, не можеш имати све, живот пролази ма шта ти о томе мислио или чинио и слично. Ова наравоучениja, попут педагошких поука у баснама, плене својом једноставношћу. Истине које ове мале драмске комедије исказују освајају вас брзо и трајно као интуитивни увид у саму суштину света који нас окружује.

2.

Поетско - филозофске минијатуре Милоша Николића дате су најчешће у дијалошкој форми, а ређе у форми монолога или, сасвим ретко, прозног исказа. Протагонисти су живи људи, сем у једном случају када је један од ликова сам персонификовали живот истог имена - Живот. Писац Милош Николић је вешт портретиста и сликар наших нарави, нашег менталитета и типова људи. Са неколико реченица, или карактеристичних црта, он осликава цео један микрокосмос. У том микрокосмосу ретко када има места за симболе, а када они ипак у њему нађу место, оно је више него заслужено. Живот као играјући лик, али и Орман или Праг (кућни или неки други) као симболи, први као симбол огромне утробе у којој сви и све нестаје, и други, као граница преко које се више не иде, као крај самог живота.

Осим промишљања великих тема и вечних питања, која муче како мудраца тако и припростог човека, богаташа али и сиромаха подједнако, Милош Николић се у својим драмским минијатурама успешно бави и испитивањем мушко женских односа, који се крећу скалом од еротских фантазија до индиферентности, мржње и освете. Овај разноврсни љубавни асортиман је заједнички именитељ свим малим комедијама . Оне се могу и на тај начин читати и тако разумети: као искази о недостатку љубави. Негде је љубави више а негде је љубави мање, негде је љубав права а негде лажна. Оно што доминира је приказ аутентичне емоције која из срца извире.

Али, погледајмо изблиза како је то Милош Николић дефинисао. Пођимо редом, од прве до последње минијатуре.

3.

Већ смо поменули да збирка малих комедија, почиње оном која је насловљена *Две леве и две десне ноге*. За њом следи још шеснаест других минијатура, различитих наслова, различитих дужина и трајања, распоређених логиком приповедања, која је све само не узрочно последична. А када на самом крају, писац на сцену изведе иста она лица с којима је и отпочео своје приповедање у првој минијатури, пермутујући речи наслова последње тако да сад гласи *Две десне и две леве ноге,* постаје јасно да се драмски круг затворио и да су мале комедије много више једна са другом у вези, него што нам се у први мах чинило.

Шта би могло бити заједничко драмским етидама атрактивних наслова, какви се обично дају прозним делима, као што је онај *Мој, твој и наш ујак и леви унутрашњи џеп његовог мантила* или оном који призива *Рађање комедије (из духа трагедије),* или једноставно *Хоћеш - Нећеш* или само *, Роман о Орману,* да поменемо тек неке од њих?

Хумор, комика, ирониja, свакако, јер реч је о малим комедијама. А осим тога, шта још? Један број истих лица која се појављују у различитим етидама а која не држе континуитет са претходним појављивањем, сем у случају прве и последње минијатуре.

Баш у духу Јонескових комедија, она носе генеричка имена као што су Муж, Жена, Господин, Госпођа или Ујак, представљајући више типове него карактере, испробавајући на сцени њихове различите модалитете

и варијанте. На другом крају ове лепезе налазе се ликови бинских радника Јовановића и Николића, који у неколико различитих минијатура прецизно дефинишу своје социјално и географско порекло. Сва ова лица, као и она друга грађанске провенијенције, као госпођа и господин Петров, али и она под именом Младић и Девојка, Председник државе, Управник позоришта, Глумица, Доктор, Инспектор, Девер и друга, стварају галерију карактера која гради пишчев макрокосмос. И у томе је модерност малих комедија. Оне комбинују минимална сценска изражајна средства верујући у синтагму да је мало - много. Глумци су у празном простору, лишени сувишне сценографије, с једном или две реквизите, тело и гест доминирају сценом, води се децентан дијалог. То је све са чим располаже и на шта рачуна овај театар . Асоцијација на *Стилске вежбе* Рејмона Кеноа је присутна. Кључ сценског упризорења малих комедија зове се *театралност*.

И на плану значења има пуно спона које везују на први поглед расуто драмско ткиво малих комедија. Ма колико међусобно биле различите, мале комедије се могу груписати у неколико тематских целина. Она која је лако уочљива и театарски најпотентнија тиче се мушко женских односа. Чак шест, седам малих комедија на овај или онај начин баве се вечним темама у чијем су средишту Мушкарац и Жена.

Монотонија брачног живота, жеља за променом, еротске фантазије и задовољење афекта тема су *Две леве и две десне ноге* и *Две десне и две леве ноге*. У минијатури *Роман о Орману,* старински орман постаје место сусрета љубавника, симбол за тајно место у којем спавају, обитавају и буде се наше најслободније фантазије. Следе минијатуре *Што ви имате лепи носић, Метаморфозе, Добар и лош крој*. Идеализација у љубави, идеализација вољене особе и наличје љубави су њихове доминантне теме. Најзад, минијатура *Рађање комедије (из духа трагедије),* уједно најдужа у овој збирци говори о греху и казни у љубави. Симболички праг преко кога јунаци преносе објекте свог обожавања уједно је и граница њиховог живота. На крају увек неко страда, падне (сексуална алузија) чим пређе тај праг.

Питањима алтруизма, емпатије, солидарности али и похлепе, као и питањем о срећи у животу, баве се минијатуре егзотичног наслова *Мој, твој и наш ујак и леви унутрашњи џеп његовог мантила* као и етида *Други, прави слој* о скривеној Сезановој слици.

Одлично написани дијалози са пуно рефлексија на свакодневна ситничава кукумавчења, карактеристична за наш менталитет, тема су исповести Јовановића и Николића али и господина Петрова у драмским минијатурама карактеристичних наслова: *Исповест, Хоћеш-Нећеш, Теорија о главобољи* и *Лавина*. Свој врхунац остварује у етиди писаној у духу Данијела Хармса *Добро Зло и она баба,* у којој се наше уобичајено поимање добра и зла доводи у питање.

Три драмске минијатуре заслужују посебну пажњу. То су *Време прошло, Тако пролази све и Апсолутна сигурност*. Свака на свој начин проширује поље интересовања аутора.

Живети у прошлости, тема је минијатуре *Време прошло*. Текст са сатиричним набојем, који опсервира друштвену стварност. Као што смо загледани у Месец, и у Звезде, можемо се загледати и у Прошлост, посебно ако смо изгубили Садашњости и Будућности. Дивна и једноставна алегорија о политичком животу и манипулацијама оних који желе и држе власт. Људима којима моћници одузму и Будућност и Садашњост, остаје да живе још само у Прошлости. Они више не знају колико је сати, само знају да је Касно!

Тако пролази све је прича о пролазности живота. Да живот пролази, то сви знају, а да ли је живот прошао узалуд, на то одговор можемо једино себи сами да дамо.

Живимо у непријатељском свету у коме не постоји *апсолутна сигурност*. Чик ако имате храбрости да закорачите у реалност када се позоришна завеса спусти на сцену. У драмској етиди *Апсолутна сигурност*, у којој управник позоришта увежбава одговор на питање зашто нам треба позориште и зашто идемо у њега, писац заокружује теме из претходних драмских ситуација на сублиман начин - сигурно и апсолутно исходиште појединца у овом разглављеном свету лежи у уметности, овога пута у позоришту. Позориште јесте огледало света и живота, учитељица и мајка, која своју децу учи правилима понашања. Правилима која ће им живот учинити лакшим. Нешто од скупа тих правила, не без одређене сете и благе иронији, долази нам са страница ових до-

бро написаних и упакованих малих комедија даровитог и искусног драматурга, дугогодишњег уредника у драмској редакцији Телевизије Београд, књижевника Милоша Николића.

4.

На крају, вратимо се на почетак. *Мале комедије* Милоша Николића могу се читати подједнако лако као најбоље исписане литерарне странице, као што се исто тако лако нуде за брзо упризорење свим радозналим позоришним прегаоцима модерног сензибилитета. Још један разлог више за топлу препоруку.

МИЛОШ НИКОЛИЋ (1939)
Драматург

Завршио Драматургију на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду 1966. Од 1968. до 2000. радио као драматург и уредник у Играном програму Телевизије Београд.

Важнија дела: „Светислав и Милева", „Уш'о ђаво у Панчевце", „Ковачи", „Атентат" (комедије), „Луди Антун", „Котва" (поезија), „Бувља књига" (поезија за децу), „Златоусти и друге приче", „Мали џин" (приче за децу), „Патка", „Патка за сваки дан" (хумористичко сатирични текстови).

«Ковачи» важнија извођења:

Србија:

Српско народно позориште Нови Сад (1992)

Редитељ Бранислав Мићуновић

(На Данима комедије у Јагодини 1993. награда за текст, награда за глуму Владиславу Каћанском, на Фестивалу праизведби у Параћину награда за текст, 1992.)

Театар «Јоаким Вујић» Крагујевац (1993)

Редитељ Петар Говедаровић

Народно Позориште Београд (2003)

Редитељ Стефан Саблић

(На интернационалном фестивалу балканске комедије у Корчи, Албанија, 2005. награда Миленку Павлову за најбољег глумца фестивала. Учесник Фестивала нација у Темишвару 2004, Интернационалног фестивала «Травневиј», Кијев, Украјина, 2006. Одиграно досад више од 200 представа)

Новосадско позориште/Ujvideki Szinhaz Нови Сад (2016)

Превод Роберт Ленард

Редитељ Љубослав Мајера

И многа полупрофесионална и аматерска позоришта (Лазаревац, Ваљево, Уздин, Краљево, Ћуприја, Алексинац...)

Румунија

Превод Вероника Лазарјан.

Teatrul "Nottara" Bukurešt (2000/2001) под насловом **"Cu capu' de nicovala" (Главом о наковањ)**

Редитељ Хорацију Малајеле (Horatiu Malaiele)

Teatrul "Geoge Ciprian" Buzau (2000) "Fierarii"

Редитељ Разван Савеску

Teatrul „Andrei Muresanu" Sfantu Gheorghe (2001) под насловом **"Cu mana pe ciocan" (Руком на чекићу)**

Редитељ Теодора Хергелегиу

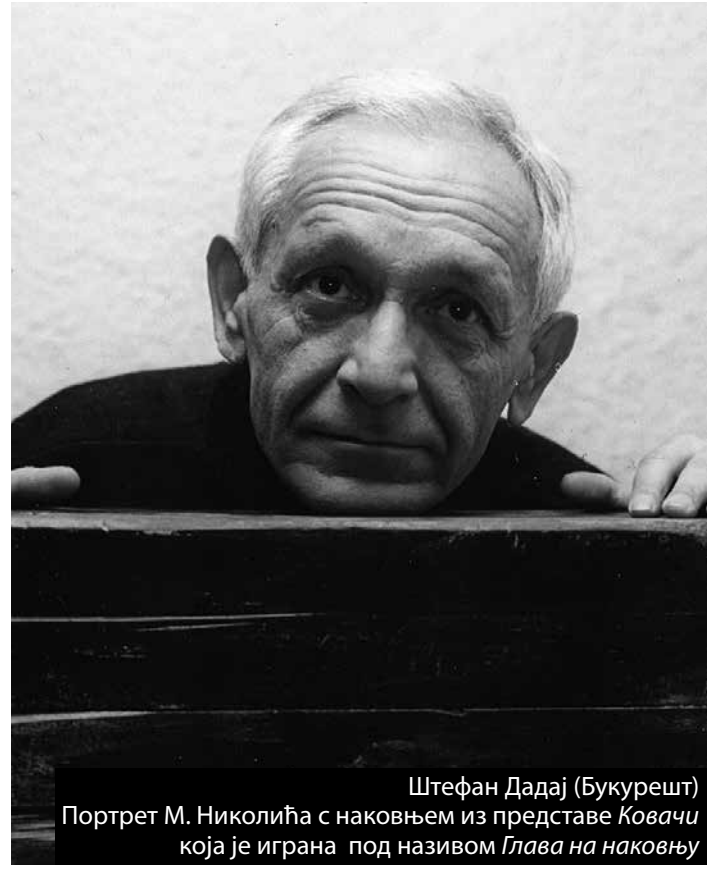
(На Интернационалном позоришном фестивалу у Пиатра Неамцу 2001. награда Јоани Гајдо за најбољу глумицу фестивала, на Интернационалном фестивалу "Атеље" у Сфанту Георге Јоана Гајдо и Сакач Ласло награђени као најбољи глумци фестивала, и представа проглашена за најбољу)

Deutsches Staatstheater Temeswar, Teatrul German Timisoara (2004) "Die Schmiede" Немачко државно позориште Темишвар

Редитељи Штефан Андреас Дарида и Енике Бенце (Превод с румунског: Илдико Јарчек Замфиреску)

Tetrul ARIEL Rmniku Valča (Ramnicu Valcea) 2016.

Режија Хорацију Малајеле.



Штефан Дадај (Букурешт)
Портрет М. Николића с наковњем из представе *Ковачи* која је играна под називом *Глава на наковњу*

Грчка
Превод Христос Гувис.
"Teatro Commedia" i "Ex Machina" Атина и Градско позориште Волос (2002/2003)
Редитељ Константинос Арванитакис
Градско и регионално позориште Јањина (2005)
Редитељ Јоргос Накос
Позориште Перигалиу Коринт, 2005.
Режија Ана Поциу
Градско и регионално позориште Вериа, 2010.
Режија Јоргос Накос

Кипар
Национално позориште Кипра, Нова сцена, Никозија (2004)
Редитељ Стефанос Котсикос
(Први српски комад игран на Кипру, Нова сцена Националног позоришта Кипра у Никозији отворена представом "Ковачи".

Словачка
Превод др Јан Јанкович
Divadlo "Jozefa Gregora Tajovskeho" Zvolen (1996)
Редитељ Љубослав Мајера
Divadlo Comedia Poprad (2010)
Редитељ Владо Бенка
Divadlo „Jan Chalupku" Brezno (2015)
Редитељ Љубослав Мајера
Divadlo "Aleksandra Duhnoviča" Prešov (2015, на русинском**)**
Редитељ Љубослав Мајера

Дијаспора
Српско позориште Отава
Режија Димитрије Станишић
Српски позоришни студио Темишвар
Режија Хориа Ионеску
Српско позориште у Мађарској Будимпешта
Режија Лидија Стевановић

Остале представе:

«**Бувља представа**»
(Мало позориште, Београд)
Режија Србољуб Луле Станковић
«**Ушо ђаво у Панчевце**»
Народно позориште «Стерија» Вршац, режија Ђура Удицки
«Позориште на Теразијама» Београд, режија Златан Дорић
«**Светислав и Милева**»
Народно позориште «Тоша Јовановић» Зрењанин, режија Драган Јовић
Театар «Јоаким Вујић» Крагујевац, режија Петар Говедаровић
Српско народно позориште Нови Сад (представа која је играна 274 пута и била на репертоару 20 година), режија Воја Солдатовић
Народно позориште Лесковац, режија Александар Ковачевић
Народно позориште Приштина, режија Вељa Митровић
Народно позориште Суботица, режија Бошко Пиштало, под називом «Мишко и Маришка»

«**Атентат»**
Вечерња сцена «Душко Радовић» Београд, режија Миленко Маричић,
Народно позориште Кикинда, режија Љубослав Мајера
Народно позориште Ужице, режија Љубослав Мајера
Радио Букурешт као радио драму емитовао је његову комедију „Фризер ћелаве певачице" а радио Кошице „Ковачe".

„Две леве и две десне ципеле"
Српско државно позориште Темишвар отворено је овом премијером 2014. године, режија Силвиу Вакареску

Зоран Т. Јовановић

Пред 150-годишњицу рођења (1867 - 2017)

ЗАБОРАВЉЕНИ ПОЗОРИШТНИК ДРАГОМИР М. ЈАНКОВИЋ

(Скица за будућу студију)

Данас се мало ко сећа имена Драгомира М. Јанковића (1867-1942), некада популарне личности јавног и културног живота српске престонице прве половине двадесетог века. Његово име се ретко среће и у стручним позоришним круговима. Као да га је вео заборава потпуно прекрио. А био је угледни дипломата, „дворски човек" династије Карађорђевића, цењени позоришни критичар еминентних књижевних часописа пре Првог светског рата, преводилац са енглеског, драматург и управник Народног позоришта у Београду.

Једна необична културна епизода од пре петнаест година, на тренутак је вратила његово име у јавност, али, нажалост, не и његово дело.

Овим написом желимо да подсетимо, уочи стопедесетогодишњице рођења, на његово позоришно деловање, што би уједно могло бити добар повод да се размисли о начинима и облицима обележавања тог „округлог" датума.

СКИЦА ЗА БИОГРАФИЈУ

Драгомир Јанковић је рођени Београђанин, у коме је преминуо током Другог светског рата (13. VIII 1867 – 24. III 1942). Потиче из угледне грађанске породице, отац му је био генерал и државни саветник. Основну школу и гимназију завршио је у Бе-

ограду (1878-1885), дипломирао на Историјско-филолошком одсеку Велике школе (1885-1889). Породица му је обезбедила да у Бечу и Берлину студира филозофске науке, а да се потом усавршава у Лондону и Паризу.

Као зналцу немачког, француског и енглеског језика, био му је отворен пут у дипломатију. У Берлину је постављен за писара посланства 1891, а за указног чиновника посланства 1892. Потом је премештен у Лондон за аташеа посланства (1892-1895), а враћен је у Београд на место секретара Политичког одељења Министарства иностраних дела 1985. За шефа Краљеве канцеларије именован је 1906, а пред избијање Првог светског рата именован је за посланика у Берлин, али није отишао на ту дужност већ је остао уз краља Петра и престолонаследника Александра све време рата. Обављао је дужност секретара Народне скупштине на Крфу.

Именован је за посланика у Мадриду (1916), али је тамо отишао тек 1918, оженио се 1919. и вратио у Београд. Од маја 1920. био је в. д. шефа дворске канцеларије, а министар Двора постао је 1921. године. Доцније је отишао поново за посланика у Мадрид, али је 1926. враћен на место министра Двора. По трећи пут за посланика послат је у Мадрид 1929. и тамо остао до укидања посланства у Шпанији 1933. године. Током тог боравка подређени службеник му је био Иво Андрић, и тај биографски податак биће повод за необичан културни скандал 2000. године, везан за његово и име нашег нобеловца, о чему ће још бити речи.

По повратку у Београд, Јанковић је 1934. је пензионисан. Наставио је да се бави преводилачким и књижевним пословима, јављао се повремено прилозима у *Српском књижевном гласнику* и угледним београдским дневницима.

Јанковићева смрт 24. марта 1942, у седамдесетпетој години, скромно је забележена у београдској окупацијској штампи, па се зато, вероватно, могло десити да позоришни историчар Боривоје С. Стојковић у својој *Историји српског позоришта* (1979) упише да је умро у Шпанији 1944. године. Тај податак, нажалост, није исправљен у другом издању Стојковићеве *Историје српског позоришта.*[1] Стојковић је ратне године провео у немачком заробљеништву, чиме се може, у извесној мери, правдати његова слабија обавештеност о јавном и културном животу у Београду и Србији током Другог светског рата. Али чиме правдати пропусте редактора другог издања његовог капиталног дела?

ПОЗОРИШНИ ДЕЛАТНИК

Позоришна делатност Драгомира Јанковића као критичара, а потом као позоришног посленика – драматурга и управника, представља значајну етапу у историји српског позоришта с почетка двадесетог века. Његово деловање било је усмерено у правцу осавремењавања репертоара, обнове домаће класике и стручног усавршавања глуме и режије.

Указом од 10. октобра 1898. године, постављен је за драматурга, уместо Милована Ђ. Глишића, који је провео више од две деценије као незамењиви зналац језика, обављајући истовремено функцију лектора, преводиоца, стручњака за све позоришне послове. Јанковић крајем исте 1898. за секретара и свог заменика довео је тек дипломираног студента Богдана Поповића – Милана Грола. Њихов тандем, уз свесрдну помоћ Богдана и Павла Поповића, уноси знатне новине у раду Народног позоришта.

Програмска студија Павла Поповића *Национални репертоар у Краљевском српском народном позоришту у Београду,* објављена 1899, била је путоказ којим ће се убудуће креирати национални репертоар и репертоарска оријентација Народног позоришта уопште у дужем временском периоду. Уследиће откриће Стерије и других заборављених драмских класика, отпочеће расписивање свакогодишњих конкурса за нова домаћа драмска дела, устаљује се пракса слања глумаца на стручно усавршавање у иностранство. Нажалост, то ће трајати само две године, до краја позоришне сезоне 1900, али ће се Јанковићевим повратком 1903, као управника, веома успешно наставити започета репертоарска оријентација, током његове четири позоришне сезоне, до краја јула 1906. године.

[1] Видети: Б. С. Стојковић: *Историја српског позоришта од средњег века до модерног времена (Драма и Опера)*, II, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2015, стр. 444.

О том периоду Јанковићевог рада у Народном позоришту сведочи његов најближи сарадник и истомишљеник, а потом и настављач – Милан Грол:

„Драгомир Јанковић, који улази (у Народно позориште) прво као члан Књижевно-уметничког одбора, а затим као драматург, од прве је уочио два мањка у репертоару: оскудицу Шекспира и класика и оскудицу домаћих књижевних дела... Али оно што је превазишло сва очекивања био је успех са Стеријином комедијом. У те две, прве, сезоне под драматургијом Јанковићевом преко позорнице прешао је цео Стерија. Уз обновљеног *Кир Јању, Женидба и удадба*, први пут у Народном позоришту јављају се *Зла жена, Београд некад и сад, Покондирена тиква, Лажа и паралажа, Џандрљиви муж, Волшебни магарац, Превара за превару*, све с успехом, и у некима од њих с правим тријумфом даровитих комичара и сликара нарави, какви су били Илија Станојевић, Сава Тодоровић, Динуловић, Руцовић, Милан Стојчевић, Јулка Јовановићка, Радуловићка, Зорка Тодосићка, Перса Павловић, Руцовићка и сви други мање прослављени али сви понесени заједничким успехом".[2]

Јанковић организује гостовања чувених страних глумаца и оперских певача (Адалберт Матковски, Италија Виталиани, Коклен Старији, Ернесте Новели, Сумбатов Јужин, Хана Квапилова, Хермина Шумовска). У време његове управе први пут су извођене опере и оперете.

БЕЗ ОБЈАВЉЕНЕ КЊИГЕ

Драгомир Јанковић за живота, сем превода Ч. Дикенса, Л. Стерна и Џ. Лобока, није објавио ни једну књигу. Готово стотинак његових позоришних критика и есеја довољни су за једну обимнију књигу, а књижевни радови за још једну исту такву.

Распон његовог књижевног и критичарског рада (1888-1941) покрива пола века, од деведесетих година деветнаестог века до почетка Другог светског рата. Његове позоришне критике, на својеврстан начин, одсликавају стање и развој нашег позоришног живота тога доба. До сада су мало или, тачније, готово никако нису коришћене у просуђивању те турбулентне епохе.

Од његовог последњег позоришног објављеног рада до данас протекло је седамдесет пет година. Његово дело је прекрио вео заборава, толико карактеристичан за наш менталитет, за нашу пословичну небригу. Јанковићево дело, потпуно незаслужено, није постало живи део културног наслеђе, није до сада коришћено, а било нам је, све време, надохват руке, на страницама два угледна књижевна часописа свога доба – *Отаџбине* и *Српског књижевног гласника*.

Посебну пажњу заслужују и неколики његови драмски покушаји. До сада је само његова једночинка *Комедија* имала радиофонско извођење 1967. у режији професора Душана Михаиловића, нашег познатог шекспиролога, на Радио Београду. Била је објављена 1933. године, такође, на страницама *Српског књижевног гласника*, а и где би другде.

ХРОНОЛОГИЈА ЈЕДНЕ ЗАБЛУДЕ

Већ је напоменуто да се име Драгомира Јанковића, пре петнаест година, нашло усред правог културног скандала, када су његови радови објављени под Андрићевим именом, у *Свескама Задужбине Иве Андрића* (свеске бр. 16, март и бр. 17, октобар 2000. године).

Брижљиви истраживач живота и дела Иве Андрића, драматург Мирослав Караулац (1932-2011), убедљивим аргументима је доказао да је реч о текстовима Драгомира Јанковића и спречио велику заблуду и огрешење о дело нашег јединог нобеловца.

У листу *Време* (1. фебруара 2001), Караулац је објавио најпре чланак: *Једна књижевна мистификација. Адрићево закопано благо. Како су академски угледници побркали Иву Андрића са Драгомиром Јанковићем, литератом у слободним часовима*. Потом је, крајем истог месеца, у истом гласилу, објавио чланак: *Сенка над Андрићевом оставштином. Карика која недостаје*, у коме износи додатне аргументе, показујући да су делови наводног Андрићевог романа *Дневник Самуила Фаја* били објављени још 1895. у часопису *Српски преглед,* наравно, под Јанковићевим именом.

То је био повод за низ написа у српској и босанској

[2] Милан Грол: *Позоришне критике и есеји*, Народно позориште, Београд, 2007, стр. 283.

штампи из пера више аутора: Небојше Грујичића (Време), Жанете Ђукић-Перишић (Време), Душана Иванића (Време), Мухарема Баздуља (БХ дани), Миодрага Митића (Глас јавности), Драгана Јовановића (НИН), Фрање Нинића (Е-Новине) и др. На крају се огласио и академик Предраг Палавестра, потпредседник Задужбине и одговорни уредник *Свезака,* и поштено признао своју грешку што није обавио шире консултације пре штампања. После открића Мирослава Караулца, Палавестра је дао налог сарадници на рашчитавању „рукописа из кутије" др Биљани Сикимић, да „крене трагом на који је указао Караулац и да најпре у *Српском књижевном гласнику* потражи и прегледа текстове Драгомира Јанковића".

Тако су нашли још један чланак Д. Јанковића *Станковићева Коштана – успомена,* објављен у *Гласнику* фебруара 1941. године, за који су сматрали да је Андрићев!

Наредни број *Свезака* (18) 2001. године објавио је коректно опширну „Хронологију једне заблуде", обећавши да ће се том „заблудом" бавити и у наредним бројевима, што је изостало.

Целом афером је доказано да објављени текстови нису Андрићеви, али се Задужбина, при том, огрешила о Драгомира Јанковића, кога су потпуно оставили по страни, усвојивши Караулчеву синтагму, назвавши га „литератом у слободним часовима". Ако су претпостављали за Јанковићеве текстове да су могли бити Андрићеви, зар не би било логично да се позабаве његовим делом, па да му се, на одређени начин, одуже, без обзира што им је остала на њега горка успомена због учињене заблуде. То се питамо утолико пре, јер су знатан број његових страница већ објавили, а могли су наставити са даљим ишчитавањем „рукописа из кутије", како су назвали целину нађених текстова, за које је недвосмислено утврђено да су Јанковићеви.

Како се примиче Јанковићева стопедесетогодишњица рођења, можда још увек није касно да му се „Задужбина Иве Андрића" на достојан начин одужи, чиме би на частан начин окончала целу заблуду око његовог имена.

УВОДНА НАПОМЕНА УЗ ЧЛАНАК *„НАШЕ ПОЗОРИШТЕ И – МИ"*

Позоришне критике, приповетке, драме, чланке о позоришту и књижевности Драгомир Јанковић је објављивао у низу часописа и листова: *Отаџбина* (1888-1891), *Српски преглед* (1895), *Зора* (1897), *Искра* (1898), *Српски књижевни гласник* (1901-2, 1904-1908, 1912, 1914, 1931-1935, 1937-1938, 1940 -1941), *Листићи* (1920), *Јубилеј Добрице Милутиновића* (Београд, 1923), *Јединство* (1923), *Политика* (1938 -1939).

Из раздобља Јанковићевог интензивног бављења позоришном критиком, а пре уласка у Позориште, доносимо његов интересантан чланак, под насловом *Наше позориште и – ми,* објављен у часопису *Искра,* 1. априла 1898.године.

Рекли бисмо да, судећи по наслову, не представља ништа посебно. Али тај напис садржи две необичности. Прво, аутор се није потписао својим именом, већ се користио псеудонимом: *Катица М.* А, друго, „ауторка" у тексту позива, као Аристофанова Лизистрата, своје другарице, београдске жене на заједничку акцију, коју назива *завером,* како би помогле Народном позоришту да преброди финансијску и репертоарску кризу. Чланак је писан духовито, повремено иронично, сасвим је необичан за Јанковићев критичарски стил.

Иза „ауторке" крије се, очито, добар познавалац стања у Позоришту, који располаже сигурним подацима о друштвеном положају саме Куће и односа државе и друштва према њој. Из целог чланка избија велика забринутост за његову уметничку будућност, те зато не треба да чуди што ће „ауторка", пола године касније, постати драматург у тој истој Кући и остати јој привржен(а) целог живота, помажући јој, несебично, на различите начине.

ДРАГОМИР М. ЈАНКОВИЋ
НАШЕ ПОЗОРИШТЕ И – МИ

Кад се не бих бојала да ће многи окренути главу од овог чланка, ја бих одмах у наслову додала: *позив за помоћ позоришту*, овоме нашем у Београду, једна

пропаганда за њ.

Стање је такво да потпуно заслужује овакав апел. И немојте мислити да се оно тако чини само онима којима је од тога тешко, – не, има факата који кад човек уочи, сасвим оправдавају не само овај корак за помоћ – него и сувише јасно доказују извесне наше особине, које нас одвајају од целог осталог света.

Ево, на пример, једна ствар. Чик да нађемо игде на земљи ма једно позориште које у овогодишњем билансу не може да докаже ни једног сталног годишњег претплатника.

Ово наше, за нас, управо само то и показује.

Закључак је ништа лакше из тог извући: наше позориште нема с чиме да рачуна, нема ослонца, донекле нема директиве, значи да оно није потреба, да се без њега може, а кад ипак постоји – осуђено је да животари и траје дане, такорећи, без полета. Па зашто то *театар* код нас није потреба, зашто се без њега као може?

Да кажемо, од скоро га имамо – није. Ето смо славили двадесет и пет година опстанка његовог. За толики размак могли смо стећи ако не потребу, оно бар навику. Али ни те потребе, ни те навике нема, што је чудновато, ни код оних, који су од *Јоакима Вујича* примили и на рукама својим, тако рећи, однијели српски театар.

Ја знам, ми *сви* имамо на врх језика, рђаво се игра. Ово је добро, добро као изговор, али није тачно. Ја и сама дајем за право у извесној мери – томе тврђењу, али зар се неће непрестано рђаво играти, ако се стање не промени. Ко ће играти с вољом пред празном кућом. И Управа и глумци пашће у апатију, онакву исту у каквој је публика.

Покажимо више интереса ми, па да видите како ће све оживети, како ће свима који се око позоришта печале, бити мило, како ће прегнути својски, усталачки и весело на рад.

Могло би се још навести као узрок немару и избор комада. Ово још мање важи него оно малопре. Ту је врло тешко Управи какав год прекор учинили, шта нам, сирота она, све није надавала, тражећи без одмора свуда и на све стране, где се иоле надала наћи нешто што би се дало код нас пресадити. Репертоар као наш нема ни један *театар*: тако шарен. У таквом вашару сваки може наћи што му годи, а ако поред свега тога речемо да нема ничег по нашем укусу – онда је јасно да смо не само пробирачи, него нешто друго.

Уосталом, кажимо шта хоћемо. Ја поменух малочас да Управи оскудева ослонац, директива донекле. Утолико је већи и осетнији овај недостатак што ми немамо позоришне критике.

Кад смо, дакле, сами свему узрок, каква права имамо прекоревати Управу.

Дајмо свој глас. Хоћемо ли класику – имаћемо класику. Хоћемо ли водвиљ – имаћемо водвиљ, да ће нам се пушити глава. Хоћемо ли драму – биће да већ нећемо знати шта је доста. Хоћемо ли, најзад, оперету – чак и оперу – ориће се песма и музика. Биће, ако зажелимо, и симфоничких концерата. Чудно ми чудо. Данас имамо у оркестру деветнаест свирача, још један пут толико и ево симфоније. Зар то није срамота да нико од Београђана није чуо Бетовена у оркестру?

Ми смо господари свога задовољства, оно је у нашим рукама. Овако као што је данас, опет је од нас. Све ствари имају карактер своје околине. Какво нам је позориште, такви смо ми. Желимо ли да буде боље, потпомажимо га боље. Начин је врло прост, простијег нема

И све ово ја не бих писала, јер се зна, да немам да додам, оно што не метнух у наслов: *у помоћ позоришту*. Позив је управљен на нас женске, јер та се пропаганда не може ставити у боље, нежније и уједно јаче руке, до што су наше.

Ево, ја излазим пред све даме, отворено и јасно: отпочнимо једну акцију, решимо се да за месец дана задобијемо, нађемо, приволимо, обрлатимо, доведемо позоришту двадесет претплатника за ложе на годину дана. Овај је број сасвим скроман Какав би то варош био Београд, кад ни толико претплатника не би био у стању дати.

Кад позоришту донесемо до 15.000 динара као сталан годишњи приход, у праву смо тражити да се у њему о нама води рачуна.

Изабраћемо дане: *уторак,* на пример, француска

комедија – правићемо велику тоалету; *субота* – водвиљ, музика; *четвртак* – остало, домаће; *недељу* оставићемо слободну онима који само тада иду.

Жене могу све. Све се у свету око тога врзе, да се њима или учини по вољи или не учини, што на исто излази. У нама је једна снага, треба је употребити и дати јој циљ. А од овог којег предлажем – куд ћете лепшег.

Јер замислите дејства нашег рада после неколико година, колико би био виши ниво наше глумачке вештине, колико би више подстрека имали наши песници, куд би, најзад, одмакло разумевање музике.

Талијанске жене су захтевале од својих мужева, девојке од својих драгана да не пуше, кад је Аустрија у Италији завела монопол на дуван.

Београдске жене неће тражити толику жртву, оне просто захтевају да се онај новац који се ионако не остави на страну, корисније употреби, да буде неке вајде од њега по општу ствар.

И што више мислим, све више увиђам да је баш позориште које треба да привуче пажњу дама. Оно је због нас. Људи пишу драме нама у част, за нас, ради нас.

Тешкоће ће бити неке само у први мах, отпор ваља ломити у почетку, после ће ићи само од себе. На сваки изговор ваља имати спреман одговор. Не допуштајмо извлачење, не трпимо опозицију. Покажимо се неумољиве, немилосрдне, заповедајмо. Напућити ћемо се, набурити ћемо се, зањутати ћемо, па ће се покорити. Нека нико друго не чује мисао од нас до ову, док не постигнемо.

Ја се крећем на посао одмах. Нисам хтела пре апела, али сад да видимо ко ће пре и ко ће више. Да се види свачија снага и умешност. Резултати су јавни, њих ће цео свет видети. У том баш лежи једно задовољење наше сујете, извор једном задовољству за нас. А обашка добро дело које чинимо.

На посао, дакле, у заверу!

Катица М.

Ана Тасић

ФЕСТИВАЛ СКРОМНИХ ДОМЕТА

61. Стеријино позорје

61. Стеријино позорје је одржано у Новом Саду од 26. маја до 2. јуна 2016. године, трајало је дан краће него што је то уобичајено, и у вези са тиме је било нешто мање представа него што је то обично случај. Приказано је седам представа у селекцији националне драме и позоришта и две у међународној селекцији „Кругови", под слоганом „Где су границе?".

Након беседе глумице Аните Манчић која је инспиративно и критички званично отворила фестивал, критички у погледу израженог негодовања против свеприсутне друштвене корупције, на сцени „Јован Ђорђевић" Српског народног позоришта је играна прва представа у главном програму, „Родољупци" редитеља Андраша Урбана. Због другачијих техничких околности ове сцене, стеријанско извођење *Родољубаца* је било нешто слабије него на матичној сцени Народног позоришта у Београду, превасходно у погледу звука. Урбанови „Родољупци" су еклатантан пример редитељског позоришта које је аутохтоно, иновативно и разорно актуелно, али и врло поштено према писцу, упркос радикалној обради његовог текста. Полазећи од Стеријиног вероватно најбољег комада, аутори су на сцену експлозивно донели његово савремено тумачење (драматургија Славко Милановић, Сузана Вуковић). Тај нови сценски текст, поред основног Стеријиног текста, „веселог позорја", укључио је савремене расправе о националним питањима, ратничке сонгове, као и учестало црквено појање. У вези са последњом новином, уведен је лик свештеника који битно отелотворује критику лицемерја институције цркве. Делови текста се изводе на мађарском језику, што је такође луцидан, оправдан али и храбар, врло провокативан редитељско-драматуршки избор.



Ана Едеш (фото: Стеријино позорје)

Режија Андраша Урбана је и овде жестока, брехтовски иронична, али и маркантно поетска, нарочито на крају трећег чина, када женски део ансамбла, Нела Михаиловић, Сузана Лукић и Анастасиа Мандић, једноличноно понавља „рат", стварајући тако продоран, сугестиван контраст према свеприсутној деструкцији. Жанрови и стилови игре се вртоглаво мењају, од грубе, мрачне комедије која исмева хипокризију лажних родољубаца, преко трагедије античких размера, до ироничне савремености у форумском делу петог чина, када актери седе у низу и причају вицеве на националним основама, корумпираним, претераним, нетачним београдским акцентом. У представи је изузетно важна музика, хорски сонгови који имају брехтовска критичка значења, а подсећају и на антички хор (композитор Ирена Поповић Драговић). Музика се уживо изводи, три музичара смештена у дубини сцене битно појачавају физичку енергију игре (бубњеви, хармоника, тромбон).

Глумци су убедљиво представили Стеријину галерију хвалисавих фигура, Шандора Лепршића, већег Србина од свих Срба (Павле Јеринић), Смрдића (Никола Вујовић), Шербулића (Хаџи Ненад Маричић), Жутилова којег је Слободан Бештић дискретније и дијаболичније уобличио. Зеленићку театралније игра Нела Михаиловић, Анастасиа Мандић умереније ствара Нанчику, као и Сузана Лукић Милчику. Бранко Јеринић је ауторитативни, Бојан Кривокапић убедљиви Скоротеча, Бранко Јеринић ледено озбиљни Нађ Пал, а Предраг Ејдус Гавриловић, издвојен из те масе бучних хохштаплера, прибран и честит. Расплет његове издвојености у представи је радикалан, одговарајући духу нашег времена, али и редитељском приступу. Лажни родољупци ће га брутално убити, како би у миру могли да се уједине у дубоко ироничном колу љубави, последњој сцени Урбанове одличне представе (жири Стеријиног позорја је овој представи доделио награду за најбољу режију, најбољу сценографију и најбољу оригиналну музику).

Друго такмичарско вече, на сцени Новосадског позоришта, играна је представа *Ана Едеш* Народног позоришта из Суботице, драме на мађарском језику. Настала

је према кратком роману (1926) мађарског књижевника из Суботице, Дежеа Костолањија, у драматизацији Кате Ђармати, а у режији Јожефа Цајлика. Поред главне анализе односа између господара и слуга, драматизација отвара проблематику националних и религиозних особености и разлика, између Мађара, Словака, Немаца, затим католичанства и реформације, као и теме греха и опроста, и мушко-женских релација. Радња представе се дешава када и радња романа, двадесетих година двадесетог века, у околностима бурних друштвених промена у Мађарској, након распада Аустроугарске и пада владе Беле Куна, када је буржоазија повратила своје бенефиције, укључујући ту и израбљивање сиромашних.

Режија Јожефа Цајлика је одговарајуће суптилан и естетизован одраз Костолањијевог књижевног стила, спретно умешаног апсурда, поезије, метафорике, фантазмагорије и гротеске, спој који у представи има и трунке чеховљевског сплина, вапаја за животом који непрестано измиче. Сценографија је маштовита, у складу са благим апсурдом и надреализмом. Централни простор заузима гломазни мултифункционални ормар. У зависности од тока радње, он има различите улоге, врата, кревета, складишта, из њега ликови излазе, у њему спавају (сценограф и костимограф Ерика Гадуш).

Глумци су скоро све време присутни на сцени. Када не наступају у првом плану, они седе са стране, на кантама, повремено пију воду, једу, шминкају се. То је занимљиво, вишезначно решење, које са једне стране наглашава елементе стилизације и укидања реализма, док са друге успоставља значење актера као сведока догађаја, посматрача друштвених промена. Глумци су стилски уједначено извајали ликове, снолико, помало месечарски, бестелесно. Особено је и то што они играју и нараторе и ликове, а на драматуршком плану се, у вези са тиме, мешају епско и драмско, приповедање и подражавање. Госпођа Визи Наталије Вицеи је бледа и удаљена, као сабласт, често делује снуждено, поражено, али је истовремено строга и ауторитативна, посебно у односу са Аном. Ану Едеш игра глумица Хермина Г. Ердељи маркантно и експресивно, крајње сведеним средствима, тиха је и прескромна, највећи део времена је статична до умртвљености, као збуњена, уплашена животиња, подсећајући у томе на Бихнеров драмски приказ Војцека (жири јој је доделио Стеријину награду за глуму). Господин Визи (Арпад Черник) је површан тип са крупним политичким амбицијама. Када на крају коначно постане државни секретар, Черник то изражава адекватно механички, грубо, круто, као да је постао некакав Франкештајн. То се може разумети као одраз губитка људскости, што неминовно иде уз пењање на политичкој лествици. Њихов син (Золтан Мезеи) је достојан наследник буржоаске декаденције, похотан и разметљив, посебно у друштву са Елекешом, такође арогантним кицошем (Ервин Палфи).

У наглашено драматичним, расплетним сценама, глумци говоре у микрофон, што доводи до захлађења, емотивног удаљавања од бурних догађаја, успостављања проблематизујућег односа према њима. Овај поступак је нарочито важан на крају представе, када се открива Анин „неоправдан" злочин, који захтева дубље критичко сагледавање. Слушкиња која убија своје господаре постаје снажан симбол побуне против неправедног устројства света, израз разарајуће јаке потребе за револуцијом друштвених односа. Сам крај представе је веома ефектан, извођачи позивају публику да устане у знак поштовања према жртвама, али и према могућности покајања, односно опроста Ани Едеш. Док церемонијално стојимо, и уживо слушамо певани хорски сонг, ефектно се заокружује снажно осећање ритуалности, важно у целој представи. Та ритуалност је значајна јер има метафоричку конотацију, даје радњи и судбинама ликова универзални смисао који су посредно савремени, кроз своју свевременост. Друштвени и лични људски проблеми нису ексклузивно наши, већ се понављају кроз историју, што ова представа између осталог показује.

Текст Биљане Србљановић **„Туђе срце или Позоришни трактат о граници"** припада пољу документаристичке, вербатим драме која је настајала у процесу рада са четири глумца, из Босне и Херцеговине и са Косова. Истраживане су теме граница, са посебном пажњом на босанско и косовско окружење, али и са проширењем на проблем избеглица са Средњег и Блиског Истока. Поред ових општијих, друштвено-политичких питања, тематски оквири су отворили и пут протоку индивидуалних, личних сећања актера о прошлости, њи-



Туђе срце (фото: Стеријино позорје)

ховим аутентичним искуствима, трауматичног сећања на ратове, до копања по сећањима на тинејџерство и одрастање. Представа и тематски и формално подсећа на такође документаристичке представе *Хипермнезија* Селме Спахић, и *Patriotic Hypermarket* такође у режији Дина Мустафића.

Обзиром на то да је форма текста особена, он сам по себи нема упадљивије књижевне вредности, више се за њега може рећи да је сценски предложак, поље скициране игре, где редитељ и глумци треба да удахну опипљивије театарске вредности. Режија Дина Мустафића нажалост их није удахнула, већ је напротив, у први план избацила његову илустративност. Извођачи Јусуф Бркић, Јелена Кордић Курет, Адриана Матоши, Арменд Смајли и Албан Укај, без скривања иза фиктивних ликова, под својим именима, играју, певају, плешу и свирају, махом плакатски, декламативно.

Сцена је преовлађујуће гола, фиксирана су четири екрана на којима се приказују фотографије или видео снимци. Они углавном излишно, банално илуструју радњу, једнодимензионални су. На пример, гледамо призоре жица преко плавог неба када се говори о оградама и границама, превише очигледне коментаре о спутаној слободи. Нису само екранске слике илустративне, већ и физичка игра. На пример, када Албан говори о шутки на концерту групе Биохазард, сећајући се своје младости, актери приказују шутку (сценски ефекат би био јачи да је изостала та илустрација). Скоро да је све у овој продукцији нажалост једнозначно, плитко. Изузетак је сцена на граници, између цариника (Укај) и омаловажаваног, понижаваног путника. Укај се несрећном путнику обраћа преко екрана, тај снимак је раније направљен, док је путник присутан уживо. Ова сцена је ефектна јер показује недодирљивост бирократије, орвеловског Великог брата који контролише поданике индиректно, преко екрана, удаљен, дистанциран, свемоћан.

Да је режија била мање плакатска, илустративна, текст би могао да има сценски јаче, емотивније ефекте. Сетимо се редитељских тумачења формално блиских,



Виолиниста на крову (фото: Стеријино позорје)

документаристичких, вербатим текстова, на пример „Чекаонице", „Плодних дана" или „Петог парка" Бориса Лијешевића, која су била формално сведенија, а глумачки снажнија, психолошки деликатнија, због чега су те представе биле уметнички знатно вредније.

Друга представа на програму 61. Стеријиног позорја која је настала према савременој домаћој драми/драматургији је *Ми смо они на које су нас родитељи упозоравали*, према дуодрамском тексту Тање Шљивар, а у режији глумице Мирјане Карановић (продукција Босанско народно позориште Зеница). Ово је у целини свакако вредније, извођачки супериорније дело од продукције према тексту Срблановићеве. Но, треба рећи и то да је редитељски могло да буде прецизније, осмишљеније и конзистентније, јер постоје падови у темпу игре.

Радња драме и представе се дешава у јавном тоалету у Босни, ликови су тинејџер Милан који пуни седамнаест година и четрдесетпетогодишња Мара, а између њих се плете низ фиктивних и стварних односа. Они на сцени представљају различите, архитипске, парове ликова и односа, између Мајке и Сина, Оца и Ћерке, Сестре и Брата, Жене и Мушкарца. Ликови су медијатори сећања, а простор који се између њих отвара је поље суочавања са духовима прошлости, нерашчишћеним кривицама. Мирјана Карановић у улози Маре убедљива је у различитим ликовима које представља: жене која је дотучена због одласка сина, десетогодишње раздрагане девојчице пуне живота која добија прву менструацију, затим девојке која у клубу плеше као да сутра не постоји, као и сексуално спутане жене која плаћа младића за сексуалне услуге, размаштавајући експлицитно своје бујне сексуалне фантазије. Енес Салковић као Милан је био убедљив партнер Карановићевој, сјајно се снашао у улогама сина, оца, брата, љубавника, сведеним средствима је изразио њихову сложену осећајност, психолошку слојевитост. Њихови гласови се понекада удвајају, боре се један са другим, затим певају, солистички или у дуету, што има посебно снажно, катарзично дејство. Између сцена се глумци пред нама пресвлаче, пију воду по потреби, не трудећи се да задрже илузију.



Пијани (фото: Стеријино позорје)

Сценски простор је сведен и стешњен, кредом се по поду означавају промене места радње, мобилна ве-це шоља и клупа су усамљени реквизити. Публика седи веома близу глумаца, на трибинама посебно инсталираним на великој сцени СНП-а, што свакако појачава снагу доживљаја глумачке игре.

Мјузикл *Виолиниста на крову*, приказан на Позорју у селекцији националног позоришта, јединствен је због тога што представља копродукцију Српског народног позоришта и Новосадског (мађарског) позоришта. Настао према тексту Џозефа Стајна и музици Џери Бока, у режији мађарског румунског редитеља Атиле Береша, овај мјузикл у спектакуларној форми испитује теме односа према традицији, прилагођавања на промене, сукоба између генерација, али и између различитих националности. Истражује се и положај мањинских националних заједница, као и неопходност толеранције у околностима мултинационалних друштвених заједница. Радња се дешава међу осиромашеним Јеврејима у Русији почетком прошлог века, примарно у породици сиромашног млекаџије Тејвјеа који има три ћерке. Арон Балаж у улози Тејвјеа супериорно, убедљиво, одлучно игра, успешно стварајући енергетску окосницу представе, а приказујући га као упорног, традиционалног, али и добронамерног, спремног да попусти због задовољења чланова његове породице. Гордана Ђурђевић Димић у улози његове жене Голде сведенијим изразом је обликовала овај лик, веродостојно сликајући место жене у патријархалној заједници. Њихове ћерке антиципирају промене, слободоумне су и пркосне, одлучне у спровођењу својих намера, посебно Цајтл (Емина Елор), али и Ходл (Агота Ференц) и Хаве (Јована Балашевић). У погледу атрактивности музичког извођења, представи импозантно доприноси учешће будимпештанског Клецмер бенда, специјализованог за извођење традиционалне јеврејске музике. Веома су упечатљиве и соло деонице виолинисте, који на врхунском естетском нивоу затвара ову представу у снажно симболичкој сцени, празној, без људи, са парима напуштених ципела. „Виолиниста на крову" је супериорно изведен спектакл

који је на Позорју наишао на сјајан пријем публике, чију је награду и однео (највишу је оцену добио у гласању публике, 4, 93).

Представа *Пијани* у режији Бориса Лијешевића и у извођењу ансамбла Атељеа 212, настала је према двочинској драми савременог руског писца Ивана Вирипаева, чији су ранији комади *Кисеоник* и *Живот број два* са успехом играни на нашим сценама (жири Стеријиног позорја је овој представио доделио Стеријину награду за најбољу представу). Радња се дешава током једне ноћи, а приповеда се фрагментарно. Актери припадају различитим групама ликова, и сви су пијани због посебних, церемонијалних околности, свадбе, годишњице смрти, момачке вечери. Текст Вирипаева је изазован, интригантан, филозофски инспиративан али и дезилузионистички, комичан. Писац истражује теме суштине живота, вере у Бога, путева налажења смисла у љубави, али и проблеме изгубљености генерације тридесетогодишњака, као и општије друштвене безосећајности.

Режија Бориса Лијешевића је једноставно и тачно успела да представи значењску сложеност драме, грађење смисла и његово непрестано урушавање кроз сопствено иронично преиспитивање. Режија се спроводи кроз игру глумаца, без упадљивијих редитељских захвата. Наступ ансамбла Атељеа 212 је колективан, иако је и индивидуалан у исто време. Сви ликови на сцени су пијани, тетурају се, бауљају, заплићу језиком. Светозар Цветковић је банкар Густав који је у пијанству лаковеран, али и параноичан, Дара Џокић је његова супруга Лора, тврдокоран борац у очувању њиховог брака, у ривалству са такође емотивно скршеном Мартом (Марта Бјелица). Ненад Ћирић игра банкара Карла, неверног супруга којег очајнички верна жена Линда (Бранка Шелић) безгранично воли. Јелена Петровић је проститутка Роза коју купи група млађих пијанаца са момачке вечери Макса, менаџера банке (Дејан Дедић), да им употпуни баханалије. Поред Макса, у том друштву су Матијас, менаџер рекламне агенције (Бранислав Трифуновић) који кука за месом у вегетаријанском ресторану, Габријел (Страхиња Блажић) који разрогачених очију урла о важности љубави и Рудолф, још један тетурави ПР менаџер (Вук Јовановић). Сви они су дезоријентисани и неодлучни, несигурни у вези са својим животним изборима. Макс се вече пред своје венчање спаја са манекенком Лауром (Јелена Ђокић), такође налоканом алкохолом јер се њен бивши момак Лоренс (Бојан Жировић) оженио са њеном најбољом другарицом Магдом (Исидора Минић), ништа мање дотученом, уцвељеном и несигурном. Ово глумачако тело употпуњује и Небојша Илић као самоуверено нашљемани Марк, директор међународног филмског фестивала који отвара и затвара драму и представу.

Сценски простор је флексибилан и функционалан, представља место одвијања различитих призора, мусаве улице неког западноевропског града (сценографија Александар Денић). Костим Маје Мирковић је савремен, такође врло функционалан, а и духовито маштовит у једној сцени, када се Магда запетља у својој венчаници, па њено отпетљавање продужава трајање комичних ефеката.

Трочасовна представа *Хроми идеали* Народног позоришта из Ужица, у режији хрватског аутора Златка Свибена, последња је која је приказана у програму националне драме и позоришта. Реч је о спектаклу који у продукцијском смислу превазилази уобичајене могућности српских позоришта, визуално и музички је грандиозан, мултимедијалан, веома захтеван. *Хроми идеали*, мултимедијална музичка мелодрама, да је тако стилски-формално одредимо, настала је према роману *Чедомир Илић* (1914) Милутина Ускоковића, писца зачетника београдског романа, пореклом из Ужица (драматизација Олга Димитријевић, адаптација Свибен). Радња је смештена у миље тзв. интелектуалаца чије су тежње велике, а могућности мале, односно, њихове идеје су преовлађујуће раскошне у теорији, док се у пракси њихови носиоци безгранично саплићу.

У основи је то љубавна прича, али је у њу уграђено мноштво других важних друштвених рефлексија, тема из домена политике, родне равноправности, брачних заједница, односа према традицији. Тон је у складу са базичним мелодрамским изразом, често је фаталистички, крцат напетим, екстремним судбинама, ликови се утапају у алкохолу, а прибегавају и самоубиству, не налазећи други излаз. Свибенова режија је врло еклектична, мултимедијална. Укључене су документарне пројекције које приказују Београд, али и неодређени, асоцијативни



Хроми идеали (фото: Стеријино позорје)

снимци, вреднији јер буде поетски смисао. Израз је често претеран, ироничан, залази у поље кемп стилизације, због очигледног, наивног претеривања у грандиозности израза, посебно у оперским деловима. Због изузетне захтевности продукције, померања репертоарских граница, жири Стеријиног позорја је Народном позоришту Ужице доделио специјалну Стеријину награду.

СЕЛЕКЦИЈА „КРУГОВИ“

Међународну селекцију „Кругови“ 61. Стеријиног позорја чиниле су две представе: *Брашно у венама* редитеља Бориса Лијешевића, сарајевска копродукција Сартра и МЕСС-а, и мађарски *Фазанов плес* Беле Пинтера, у извођењу његове истоимене компаније из Будимпеште. *Брашно у венама* је први драмски текст Игора Штикса, романсијера, песника и есејисте, чији је роман *Елијахова столица* Борис Лијешевић раније успешно режирао на сцени „Бојан Ступица“ Југословенског драмског позоришта.

У Штиксовој драми *Брашно у венама*, три генерације једне породице срећу се након повратка Владимира, Хелене и Давида из Канаде, отварајући Пандорину кутију угушених сећања, нерашчишћених рачуна, неизмерених кривица. Такође, постављени односи између различитих генерација проблематизују тему дистинктивних друштвено-политичких погледа на свет. Док најстарији сетно гледају на време комунизма, средња генерација, емигранти, Владимир и Хелена, усвојили су капиталистички систем вредности. Неочекивани долазак Игора, Владимировог брата, представља посебан окидач испаљивања угушених сећања, изазива експлозију кривице и одговорности, хаоса нерашчишћених рачуна. Игор је у међувремену постао новинар који често одлази у екстремне околности, на опасна ратишта. То је последица његове мрачне, нерашчишћене прошлости коју ћемо постепено откривати, а повезана је са смрћу њиховог трећег брата, у ратовима деведесетих, са којима се чланови ове дисфункционалне породице нису те-

мељно суочили. Давид, најмлађи члан, син Владимира и Хелене, тинејџер, говори углавном на енглеском језику, што схватамо као одраз његове потребе да не припада, да се дистанцира од ове конфликтне породице.

Режија Штиксовог текста је препознатљиво Лијешевићева, аскетска, условна, прецизна. Као таква је на сцену донела највише из Штиксовог текста који, нажалост, садржи у себи много тривијалности, клишеа, предвидивости које у тоталу делују као сценарио за плитке телевизијске сапунице. У редитељском приступу се мешају натурализам и брехтовско онеобичавање где глумци најављују чинове, време дешавања радње итд. Мики Трифунов, Каћа Дорић, Изудин Бајровић, Адмир Гламочак, Селма Алиспахић и Јасенко Пашић, играју ликове и нараторе, спретно прелазећи из једних у друге.

Друга представа селекције „Кругови", *Фазанов плес*, према тексту и у режији уваженог аутора Беле Пинтера из Будимпеште, ванредно је успешан пример споја друштвено-политички убедљивог, актуелног и формално-стилски изузетно заводљивог театра. Пинтер сатирично обрађује теме управљања и борбе за власт, као и проблематику образовања, његових граница и метода, у визуално и музички раскошној, стилизованој, често кемп форми.

Радња се дешава у државној школи „Ференц Симон" 1695. године, у време када су Турци протерани из Мађарске уз помоћ Немаца. Прате се сложене заврзламе између управнице Тета Ержи и Тета Габи која је смењује на управничком месту. Тета Ержи је била директорка четрдесет и четири године, а Габи, обучена у мушкарца, врло је сурово смењује, хушкајући клинце из завода да је докрајче, обећавајући им заводљиве позиције, што је препознатљив образац на путу освајања власти. Прича се представља надреално и кафкијански апсурдно, са мноштвом маштовитих и урнебесно смешних ситуација. На пример, такмичење у плесу фазана је симболичко поље политичке борбе. Потенцијални директори школе боре се за то место изводећи гротескни плес, са огромном, кичастом перику, уз тонове познате мелодије „El condor pasa" (група Simon& Garfunkel ју је, између осталих, изводила). Еклектицизам је овде у замаху, сцена је извајана од претераности и нелогичности, са израженим комичким значењима, али и јаком политичком симболиком. Хаос на сцени је одраз хаоса у савременом мађарском друштву (наравно, не само мађарском).

У част награђених, последње вечери 61. Стеријиног позорја, након свечане доделе награда, играна је представа *Нечисте силе*, према тексту Љубише Вићановића који је награђен 2014. године на конкурсу Стеријиног позорја за најбољи драмски текст (копродукција Народно позориште Ужице и Стеријино позорје). Кроз једну историјски значајну приповест, бављење ликом, делом и друштвено-политичким околностима стваралаштва Михаила Афанасјевича Булгакова, Вићановић суверено пише о актуелним друштвеним питањима. Писац се указује као одличан познавалац времена и друштвеног контекста који приказује, супериоран је аналитичар деловања протагонисте. Но, познавање и детаљно исцртавање уметничког и друштвено-политичког ангажмана Михаила Булгакова, као и његовог личног живота, демона који су га исцрпљивали, није само себи сврха, већ оквир за релевантно истраживање савремених проблема. У драми се тако значајно расправља о питањима функција уметности, спреге између уметности и политике, проблему цензуре, механизмима природе уметничког стварања, психологије, социологије и филозофије књижевности, као и о односу између духа и материје у времену себичности које је брутално прогнало скоро сваку духовност. Режија Богдана Јанковића је коректна, не много маштовита, више је равна и школска, али доследно на сцени интерпретира текст. Сценски простор који представља дом Булгакових је искошен, што разумемо метафорички, као одраз њиховог падања, тоњења. Вахидин Прелић је сугестивно обликовао идеализам Булгакова, његову крхкост, али и неумољивост, постојаност и принципијелност у спровођењу личних уверења.

Главни утисак о 61. Стеријином позорју је слаба селекција представа по савременој домаћој драматургији. Прво, било их је мало (само две, сарајевска и зеничка), а друго, квалитативно нису на превише завидном нивоу. Зеничка представа је неоспорно уметнички вредна, за разлику од сарајевске, али је ипак камерна продукција која није требало да буде кичма овог најважнијег дела програма Позорја.

Селекција, наравно, зависи од продукције и одража-

ва продукцију, селектор не може да измисли квалитетан програм ако квалитетних представа није било. Но, истовремено је селекција и ауторски поглед селектора, те је она и лична рефлексија. У вези са тиме сматрамо да је ове године могла да донесе квалитетнији главни програм. Нисмо имали комплетан увид у представе које су биле кандидоване, али, међу онима које смо видели, можемо да наведемо бар две за које сматрамо да су уметнички и те како заслужиле да буду укључене у део програма представа по савременој српској драматургији. То су *Пети парк* Бориса Лијешевића (Битеф театар) и *What Is Europe?* Ласла Вегела и Андраша Урбана (МЕСС, Сарајево), а може им се додати и необични *Струјосек* Александра Радивојевића и Александра Швабића (Атеље 212). У погледу продукције класичне домаће драматургије, могло се наћи место и за врло особено читање Нушићевог *Палилулског романа* Егона Савина (Београдско драмско позориште). На пољу продукције страних текстова, у селекцији националног позоришта, свакако су могле да дођу у обзир Лолићева *Марија Стјуарт* (Народно позориште), *Црвена љубав* Олге Димитријевић (Битеф театар), као и *Дух који хода* Дуковског и Поповског (Српско народно позориште). У вези са овим тезама, издваја се мишљење да је програм 61. Стеријиног позорја могао да буде уметнички укупно значајнији него што је то био.

Рашко В. Јовановић

ПРЕМИЈЕРНА ОБНОВА „ИТАЛИЈАНКЕ У АЛЖИРУ“

Италијанка у Алжиру
Комична опера у два чина
Композитор
Ђоакино Росини
Диригент
Весна Шоуц
Режију *Урсуле Хорнер* обновила *Ана Григоровић*
Народно позориште у Београду – Опера
Премијерна обнова 6. априла 2016

Италијанка у Алжиру, бурлескна драма у два чина коју је Ђоакино Росини компоновао на основу либрета Анђела Анелија, први пут приказана у Венецији, 22. маја 1813, у *Театру Сан Бенедето,* донела је композитору, после опере *Танкред,* која је такође доживела леп пријем код публике, још већи успех, који ће дефинитивно потврдити 1816. *Севиљским берберином,* приказаним у Риму, у позоришту *Аргентина.* У међувремену, 1814. године, у *Скали,* у Милану, изведена му је комична опера у два чина *Турчин у Италији*. Та опера, међутим, није достигла успех *Италијанке у Алжиру,* која плени пажњу гледалаца дотад непознатом живошћу на сцени и оригиналним поступцима у буфо стилу. Не занемарујући белканто, Росини је у италијанску оперу унео драматичност и психолошку карактеризацију. Није случајно што је Вагнер истакао да је Росини „поседовао знатну мелодијску инвенцију и урођени драмски и сценски инстинкт“. То се види већ у првим Росинијевим делима намењеним оперској сцени, да и не говоримо о *Италијанки у Алжиру,* његовој тринаестој опери, која се може сматрати сасвим особеним делом у опусу овог оперског мајстора. Наиме, најзначајнија музика у овом делу није у аријама протагониста, већ у заједничком певању, у „ансамбл призорима“, како каже диригент Борислав Пашћан, који је музички руководио првим извођењем *Италијанке у Алжиру* на сцени Опере Народног позоришта у Београду, 21. јануара 1976. Он сматра да Росини, компонујући ову оперу, „као да није желео да се по улицама певају музичке фразе из арија, већ да публика долази у театар да слуша финале или квинтет, па терцет из другог чина.“, да би закључио да је ово „`ансамбл-опера` (као што постоји `хорска` или `монолошка`)? Свакако – али из пера Росинија, А то је онда увек, на неки чудан, њему само својствен начин, ипак и опера арија, мада те арије пева више лица.“ И заиста, у *Италијанки у Алжиру* налазимо потврду онога што је истакао Вагнер у поглављу *Опера и суштина музике* у књизи *Опера и драма:*



„Росини је, међутим, хтео *живот,* а да би то постигао, добро је схватио да мора да живи са онима који имају уши да би га чули. Чинило му се да је једино што је у опери живо – апсолутна мелодија; стога је било довољно само да поведе рачуна о томе коју ће мелодију започети, и сви би га чули. Одрекао се гомила партитура, слушао људе који су певали без нота, и то што би тад чуо, било је оно што је најспонтаније остајало у уху од читаве оперске структуре, *огољена, уху допадљива, апсолутно мелодична мелодија,* тј., мелодија која је била управо само *мелодија* и ништа друго, она која се увлачи у ухо – не знамо зашто, коју певајући понављамо – не знамо зашто, којом данас замењујемо ону од јуче, а сутра је опет заборављамо – а ни не знамо зашто, која звучи сетно кад смо радосни, која звучи радосно кад смо нерасположени, и коју ипак звиждућемо – само никако не знамо зашто." И заиста много мелодија извире из партитуре *Италијанке у Алжиру,* које певају две-три или више личности на сцени, дакле, које нису арије већ ансамбл-сцене, али и тако групно отпеване те мелодије остају нам у ушима да их звиждућемо, ако не и да их певамо! Та заједничка распеваност свих који су на позорници карактеристична је за ову оперу, што је и разлог њене привлачности и данас. Ваљда зато је Опера Народног позоришта у Београду и приступила обнови представе *Италијанке у Алжиру* и тим делом проширила је свој ионако опсежан италијански репертоар. У суштини овом приликом обновљена је друга поставка *Италијанке* на сцени наше Опере, која је реализована 13. јуна 2007, у копродукцији са Музик-театром из Беча и Македонском опером из Скопља, у режији аустријске редитељке Урсуле Хорнер, коју је обновила Ана Григоровић. Треба рећи да су сви ансамбл-призори ефектно решени, што ће рећи да су били прегледни и да су омогућивали солистима да се певачки и глумачки јасно искажу. У том погледу најпре бисмо указали на креацију Небојше Бабића, који је као гост наступио у улози алжирског бега Мустафе. Певачки сигуран, он је на глумачки веома упечатљив начин оживео један самосвојан лик наглашавајући његову велику заинтересованост за Изабелу, пажњу која се кретала до љубавне опчињености. Сва та расположења, упркос једном беговском ауторитарном ставу, била су видљива – од заноса па све до зачуђености понашањем вољене Изабеле пред њен одлазак у Италију. Други гост у представи, лирски тенор Роберто Јакини, певач пријатног гласа, коректно је испевао све тонски високе пасаже своје улоге, особито оне у другом делу опере. Младу Италијанку, Изабелу, певала је Александра Ангелов. Лепог и пријатног гласа, шармантне појаве и ненаметљиво кокетна, глумачки сасвим природна, интонативно сигурна, она је успела у искушавању Мустафе, показујући енергичну сналажљивост и доследност у намери да га упути да се врати супрузи и да се од њега коректно опрости. Мустафину супругу Елвиру сигурно је певала Иванка Раковић Крстоношић, наглашавајући смерну привржености своме мужу. И остали солисти – Павле Жарков (Хали, капетан алжирских гусара), Татјана Митић (Зулма, Елвирина пратиља) и Тадео (Изабелин пратилац) – допринели су, свако према своме задатку, да музичко извођење опере *Италијанка у Алжиру,* под прецизним диригентским вођством Весне Шоуц, буде на веома солидном нивоу. Успешна обнова ове познате Росинијеве опере – додајмо да је сценографију Мартине Сењ обновила Јасна Сарамандић а костимографију Сара Брадић - може се само поздравити, без обзира што се морамо упитати када ће се обновити словенски оперски репертоар по којем је ансамбл београдске Опере био светски познат током друге половине прошлог века.

Станиша Војиновић

АЛЕКСАНДАР АРНАУТОВИЋ КАО ПОЗОРИШНИ КРИТИЧАР

Позоришни критичари, из такозваног златног доба наше књижевности, периода од 1901-1914. тражили су од позоришта не само забаву већ и уметност, били строги у оцењивању у односу на своје претходнике, преносили нове идеје и покушавали да критикама утичу стваралачки на позоришни живот. Њихови захтеви, често аналитички приступ делима и игри глумаца, нису били неостварљиви, јер је наше позориште већ било сазрело и могло остварити и најсложеније задатке. Позоришна критика овог времена допринела је отклањању декламаторско–патетичног манира у дикцији, „стереотипности и шаблона у игри", површности и импровизације. Једна од озбиљних мана ове критике је што није доносила довољно података о инсценацијама комада: о глуми, режији, декору, јер се у позоришној критици мора снимити представа онако како живи са свим својим стваралачким и изражајним елементима и чиниоцима на сцени. Велика је група тих позоришних критичара „импресиониста" међу којима су најзначајнији Богдан Поповић, Бранко Лазаревић, Милан Грол, Милутин Бојић, Драгомир М. Јанковић, али свој удео имају и заборављени Коста Петровић, Димитрије П. Јовановић, Радослав Веснић...

Оно што карактерише овај период је чињеница да на позоришној критици ради велики број критичара образованих на западу, или оних који су били под утицајем позоришних идеја које су долазиле из Француске или Немачке. Још један податак говори у прилог омасовљења позоришне критике, а то је чињеница да многи листови и часописи отварају сталне или повремене прегледе, под насловом „Позориште", „Позоришни преглед", „Позоришна хроника".

Један ових позоришних критичара је и заборављени Александар Арнаутовић (1888-1982), о чијој делатности има мало података. Њега је први и једини поменуо Боривоје Стојковић у књизи *Историјски преглед српске позоришне критике* само једном реченицом, да критике пишу: „у *Одјеку* Јеремија Живановић и Александар Арнаутовић који показују шире знање и интуицију за позориште",[1] али не открива критичареве псеудониме. У *Историји српског позоришта* Боривоје Стојковић није Арнаутовићу поклонио ни толико пажње (Београд 1979).

Захваљујући Арнаутовићевој ћерки Маргарити, која нам је ставила на увид библиографске податке њеног оца види се да је он позоришну критику објављивао у омладинском часопису *Дом и школа* (1906-1907) под псеудонимом Ал. Ар. и Alardo, *Српском књижевном гласнику* (1910) под пуним именом, у *Одјеку* (1913) и *Политици* (1914) под псеудонимом G. N.

У омладинском листу *Дому и школи* објавио је о позоришту више радова, међу којима је најзначајнији преглед „Премијере у Народном позоришту". Том приликом приказао је преставе комада: „Вео среће" Ж. Клемансоа, „Изговор" Данијела Ришеа, „Аргонаути на Лемносу" и „Последњи гост" Војислава Ј. Илића, „Наши синови" Војислава Јовановића Марамбоа, „Велико видело" Феликса Филипа, „Сафо" А. Белоа и А. Додеа, „Свет" Бранислава Нушића, „Мужевља срећа" од Де Кајаве и Де Флера, „Посао је посао" Октава Мирбоа.

Још као слушалац Филозофског факултета, од 1908. године Арнаутовић је захваљујући Јовану Скерлићу и Богдану Поповићу био стални сарадник *Српског књижевног гласника* и до 1914. објавио под псеудонимом Е. Н. и Л. Р. приказе, чланке и белешке о: драмским писцима Викторијану Сардуу (1908), Августу Стриндбергу (1912) и српском преводу Ростановог „Сирано де Бержерак" (1914); немачком преводу драме „Кнез Иво од Семберије" Бранислава Нушића (1909), књизи „Српство у Београду", комад у 1 чину, с певањем, написао П. Ст. Павловић. (Београд, 1910); глумцима Богобоју Руцовићу и Димитрију Ружићу, редитељу Адаму Мандровићу, Друштву за Српско народно позориште и „Позоришном годишњаку" (1913).

[1] Сарајево, 1932, 104.

Под својим пуним именом у *Српском књижевном гласнику* је објавио само једну позоришну критику о представи комада „Парижанка" Анри Бека (1910), који је превео Душан Ђокић.

На почетку приказа доноси одломак из драме, у коме Лафон и Клотилда воде дијалог, који представља варијацију баналних сцена између мужа, који мисли да је преварен, и жене. Ово је драма о Клотилди која „кроз своју трку за уживањима која забрањује друштвено правило, кроз свесну неморалност, кроз перверзност, свуда, она спроводи свој систем хладног рачунања и духовитог начина да изгледа права пред конвенционалним моралом. И таква са чудом од духа, вештине и лукавства, води она игру између ње, Лафона и сина Госпође Семсон..." Арнаутовић је у приказу правио компарацију и упоредио овај комад са водвиљем „Мужевљева срећа" де Кајаве и де Флера (који је приказао у часопису *Дом и школа*), напомињући да Бек није завршио комад као водвиљ, јер је живот у троје постао могућ. У приказу Арнаутовић истиче А. Бека као представника обновљене француске драме из осамдесетих година, који је то постао комадима „Гавран" и „Парижанка". Незадовољан комадом није ништа рекао о игри глумаца али је закључио; „Наша публика, која у десет случајева једва да има два пута право, имала је право што је ову премијеру примила хладно. Не значи то да *Парижанку* није требало изнети на репертоар. Има, поред интересантне технике комада, поред њене историјске вредности, и других разлога. Ну, додајмо одмах и не износећи их, да и они, и ако правдају премијеру, не би ни издалека, били довољни и јаки да говоре у прилог томе да се комад изнесе још који пут". Ово мишљење о значају Александра Бека за историју француског позоришта било је довољно да о њему напише и докторат који је одбранио на Сорбони 1927. године.

Исте ове 1910. године, на позив уредника *Летописа Матице српске* Милана Савића, значајног позоришног критичара, написао је преглед „Српске премијере у Београдском Народном позоришту 1909–1910". То је занимљив и значајан преглед у коме је пре приказа, у виду писма уреднику приказао стање позоришне критике у Београду истичући само позоришне критичаре *Српског књижевног гласника* (Богдана Поповића, Драгомира Јан-

ковића и Милана Грола). У исто време он је сматрао да се позоришна критика мора неговати у листовима, иако се то чини веома ретко, а позоришне приказе пишу неуки новинари и несвршени ђаци „који нису могли водити хронику а да им она не буде место за прављење досетака".

Посебно је истакао да је Београду потребан специјализовани лист о позоришту под насловом: *Драма*, *Комедија*, *Позориште* у коме би се објављивали и прикази позоришних представа.

После овог „уводног" дела, изнео је тезу, да ова позоришна година не значи неки већи успех за развитак српске драме, каква је била позоришна сезона 1906–1907. године када је уз „Свет" Бранислава Нушића имала друштвену драму „Наши синови" Војислава Јовановића. Тада је после историјске и романтично сентименталне драме Народно позориште почело приказивати друштвене драме, а наведеним писцима придружили се Драгослав Ненадић и Миливоје Предић.

Када је успоставио критеријум значаја драме из савременог друштвеног живота приказао је премијере „Из божјих леђа" Бранислава Нушића, „паланачку драму" Симе Пандуровића и Косте Петровића „На згаришту", „Изван живота" Драгослава Ненадића и „На граници" Ива Ћипика. Приказ Нушићевог комада у четири чина је, разуме се, најобимнији и у њему анализира садржај, и упоредио га са „Пучином" и „Кнезом од Семберије".

За драму „Из божјих леђа" Бранислава Нушића после анализе првог чине пише, да „Нушић није ни детерминист који се заузима за своје јунаке, ни социолог, ни психолог који пишући историју њиховог делања гледа им дубоко у душу..." Арнаутовић сматра да овом драмом није добило позориште ништа од очекиваног, јер је без икаквих закључака који су драми потребни. „Између свију недостатака остала три чина највећи је тај што они постоје." Драми је замерио посебно трећи чин као непотребан због мелодрамских елемената.

Други део овог приказа односи се на вече српске драме, када су приказане три једночинке. Прва „На згаришту" С. Пандуровића и Петровића побудила је пажњу публике зато што је било дело „двојице између најбољих млађих песника" и очекивали су се стихови. Међутим публика је „за двадесет минута имали да слуша комад у прози који је слаб... Јер ни стилом, ни техником, ни сличношћу, ни идејом не занима ово дело двојице песника". Као слабости комада навео је један пример, дијалог између Благоја и Љубице.

Приказ комад „Изван живота" Драгослава Ненадића почиње констатацијом да је он један од млађих драмских писаца који обећава, али у овој једночинки није успео зато што је оно што је мање важно обрадио добро а оно што је главно, личност уседелице Ане, слабо.

Трећим комадом „На граници" Ива Ћипика делимично је задовољио, јер има довољно драмског материјала („Његова драма је управо драмска грађа"), али није изведен довољно добро за позорницу. Писац не познаје довољно драму и позорницу, и помиње да је настала од приповетке објављене у *Летопису Матице српске*. На крају приказа сматра да овај комад има веће вредности него драме Бранислава Нушића, који добро познаје позорницу и публику.

Овај преглед је због тона и критике рада Народног позоришта прештампан је у целини у београдском листу *Ново време* (1910).

Још као студент Арнаутовић је 1911. године постао и библиотекар Народног позоришта. О томе периоду бележи:

„Нема досаднијег посла", додавао би, „ти то добро знаш, од лекторисања туђег превода. Ја сам у Народном позоришту (1911-1914) званично био библиотекар (није било ниједне књиге!), а у ствари референт за састављање репертоара, читање понеких рукописа, уређивање *Позоришног годишњака,* исправљање дикције глумцима који су долазили из Загреба и Прага. А имао сам дужност и да исправљам преводе позоришних комада који су били одабрани за представљање".

Лекторисање се није састојало само у проверавању тачности превода и у исправљању изражавања на српском, него и у стилизовању превода тако да буде веран оригиналу али и погодан глумцу за изговор.

Кад ми је тај посао досадио, превео сам и сам један позоришни комад, Бернстанов *Напад*, драму која је осликавала савремени политички живот у Француској, а извесним делом била узбудљив љубавни роман једног искусног политичара и једне младе девојке. Мислим да ми је превод био успео. Не знам шта је са рукописом,

али га се ни данас не бих одрекао".[2]

Оно што је најзначајније, Александар Арнаутовић је био позоришни критичар листа *Одјек* од априла до децембра 1913. године, када је приказао више представа Народног позоришта у рубрици „Позоришни преглед".

Његове позоришне критике су аналитичке са акцентом на садржају и значају комада, као и упутства правца реализације на сцени. Зато у критикама показује познавање комада о којима пише и литературу, односно позоришне рецензије објављене у иностранству. Из тих разлога могао је да сугерише и игру глумаца па је за комад „Напад" Анри Бернстана написао да има велики утицај у Француској а о игри глумаца у Народном позоришту у Београду: „У приказу су сви приказивачи уложили труда, и, да је то све, он би био сасвим успео. Г. Гавриловић је носио комад, не можда поуздано, али лепо. Г–ца Бандићева, нова чланица Позоришта играла је Жоржету. Она је једно радосно обећање које ће се свакако испунити. Она има темперамента, интелигенције, глас који може израдити, жив израз очију" (бр. од 1. априла).

За комад „Каплар Милоје" пише да је прерада комада „Стари каплар", који је стављен у време Балканских ратова па наводи „За примитивну средину на какву ће наићи позориште у крајевима које је нашој земљи донео рат свакако су потребни они други, простосрдачни комади о којима је говорио мој прошли Позоришни преглед. Кад наши драмски писци нису могли да даду оригиналну драму, онда су стара средства прерађивања ушла, оправдано, опет у употребу. Само овога пута немамо случај старинске невеште прераде. Одиста *Каплар Милоје* је врло успела прерада" (бр. од 18. априла). Прерада је била од Бранислава Нушића, а овај Арнаутовићев став није се допао Драгутину Илићу, који је листу *Штампа*[3] написао критику приказа, нагласио да је критика неумесна и напао Управу позоришта као инспиратора приказа. Арнаутовић је одговорио у чланку „Одговор позоришног критичара. Ради објашњења", и тврдио да његова позитивна критика о комаду није инспирисана од Управе: „Не треба се варати: то није критика о комаду, преради; то је искључиво дискутовање моје хронике. Ја бих према томе остао равнодушан, *и ако бих на сваки став Г. И–а имао најмање два јача контра–става*. Али је г. И. идентификовао Управу народног Позоришта и мене, и напао *њу* (чак и казну тражио) за оно што сам *ја* написао. Због тога мислим да сам дужан да обавестим читаоце те критике да Г. И. некоректно приписује Управи Позоришта два *моја* разлога за прераду (за добру прераду, пошто се већ мора њој приступити) и да Г. И. неправилно приписује Управи *моје* мишљење о историјској драми (*на којој је и сам Г. И. радио*). То би било некоректно и неправедно чак и да сам навео један део Управиних разлога, чак и да је Управино и моје мишљење исто. Јер нисам писао своју хронику као члан Управе (нити сам то), а још мање у име њено. Моја кроника има потпис као и критика Г. И–а."[4]

Дужну пажњу посветио је домаћој драми и у приказу „Поезија једне драме. *Лазарево Васкресење*" од Ива Војновића и после анализе закључио: „Само уметник префињене способности могао је овако испевати ове *четири главе једне просте историје*!... Ниједна личност у његовом делу не говори локалним дијалектом (за њега је то споредно). Још мање: ниједна личност не говори као што ми у Београду, у Србији говоримо. Сваки јунак ове трагедије говори као што песник ове трагедије говори, и нема једне реченице која би била верно пренета из уста живих у уста уметношћу рођених створова... Али је за Војновића уметност нешто бескрајно далеко од стенографије... Отуда су и Лазар, и његови другови, и његова мати, и његова деца – само *људи* а не Македонци и Старо Србијанци... Ниједан учитељ није написао писмо какво пише Лазар својој мајци која му чува децу у селу далеком од села где је школа..." (бр. од 18. маја).

У приказу под насловом „Шта је донела музика", о комаду "Косовска Трагедија", драмска песма у четири певања од Жарка Лазаревића с музиком од Петра Крстића, истакао је: „Жарко Лазаревић воли да буде уметник, он то врло много воли. Вајар, глумац, сликар, музичар, песник, драматичар – свеједно; само бити: Уметник. Кад није успео глумом, покушао је издавањем песама; кад није успео песмом, написао је драму; ја сам уверен

[2] Маргерита Арнаутовић, *Успомене једног преводиоца*, Мостови, XXXIX, 2011, бр. 149-150, 168.

[3] *„Каплар Милоје"*, Штампа, XII, 1913, бр. 117 (29. април), 2.

[4] Штампа, XII, 1913, бр. 120 (2. мај), 2–3.

да ће на првој изложби идуће године бити и слике Г. Лазаревића... Јадни стихови! Како вас злоупотребљавају. Вама писци правдају своје бесмислице... Крупне, бирane, изузетне, поетске, сладуњаве, звонке, ефектне речи. Укратко: *речи* привлаче Г. Лазаревића, он их гомила – и даје несмисао. Само, да ли то исплаћује све оно раније у овој драми коју нам је дубоко импресивна музика г. Крстића донела а коју већина глумаца својом дикцијом и редитељ својом простом а јаком стилизацијом поправили и омогућили?" (бр. од 19. јуна)

Домаћем репертоару посвећен је и приказ под насловом „Музика, стих и проза", о три премијере: „Данило и Симонида", симфонијски пролог Милоја Милојевића; „Краљева јесен", драмат у једном чину, М. Бојића и „Стана Бјучића" драма у три чина Милана Беговића. Најкритичнији је према Милутину Бојићу и после анализе садржаја закључио је: „Драмат Бојића има понеку невештину. Њега занесу стихови, и драма се развија слабије. То заношење стихом одвело га је на једном месту, и до бесмислице. Па ипак лепа мисао о жртвовању среће која се има срећи, која ће доћи, назире се у тој бесмислици да се кајемо кад смрт нас погребе. Има у драми и неког колорисања младим гледањем на живот и људе. Али, рекли смо, *Краљева јесен* није само дело снажног талента него и дело младости... Сваки слик Бојићев је нов, и то спонтано нов; не осећа се намера да се да нов слик и ако је дат. Узмите ма који слик из цитираних стихова (*данас – за нас*, *од себе – погребе*)... Приказ драмата није га подигао. Нашим глумцима, с малим изузетком, недостаје баш оно што је неопходно за подизање једног комада у стиху: реч. Звонка, модулирана, јасна реч. То су наша pia desideria".

За Милан Беговића пише да је он позоришни човек и да је његова драма *Стана* „дело вештине у импозантном смислу те речи". За игру глумаца наводи да они могу приказивати реалистичке комаде. „Нешто ван тога су г–ца Поповић и Станојевић, који су тумачи романтике и херојских личности. Тодоровић, Сотировић, Шапоњић, Туцаковић, Антонијевић колорисали су драму. Г–ђа Милутиновић је изазвала сузе за несрећну Стану Бјучић. Задовољило нас је ово вече музике, стиха и прозе" (бр. од 14. октобра).

Сматрајући да су писци реалисти потребни нашој позорници, под насловом „Нарави села у Моравској", приказао је премијеру "Марише", драме у пет чинова од Алојса и Виљема Мршћика. За писце навода су преводили руске реалисте и познавали дело Емила Золе, „али *Мариша* је дело незаинтересованог, нетенденциозног реализма који слика људе у једном селу Јужне Моравске... Писци нарочито имају живо осећање стварности; цело село живи у комаду". За игру глумаца написао је: „Наши глумци су добри у реалистичним комадима са села. Играли су добро сви (Милутиновић, Гавриловић). П. Добриновић је био велики. Туцаковић је дао својим крчмаром лепо изненађење; он је имао нечег добриновићевског. Перса Павловићка додаје још једну лепу улогу магазину тетака, стрина и *старијих жена* на селу" (бр. од 29. маја).

Велики добитак за Арнаутовића била је премијера Чеховљеве драме *Ујка Вања* јер је сматрао да ове сезоне Народно позориште оскудева у комадима веће позоришне вредности. Чехов је писац коме се може спорити да је „драмски ефективан", али се мора признати његова велика књижевна вредност. „Чехов је сањао, мозгао, решавао проблем; он је патио, мучио се анализом туђе душе и аутоанализом, и његови јунаци су *он* у разним тренуцима и разним душевним расположењима. Дело такве љупкости и благости *Ујка Вања* је тежак за извођење на позорници која не би имала глумце са душом блиској руској. Ми их, донекле, имамо. Госпођа Таборска (Јелена) и Госпођица Бандићева (Соња) имају осећања, топлине и лиризма. Оне су дале добар тон ствари: Госпођа доста, Госпођица изобилно. Милутиновић то сâм не би учинио: он је играо циника, а у Астрову нема ни трунке цинизма. Отуда Милутиновићу онај блазирано заводнички тон кад говори Јелени да ће једном погрешити, па боље да то учини на селу, где има полуразрушена кућа шумарева и где би погрешка била обвијена поетичним? Зашто је причу о шумама рекао онако суво? Он има гађење од свог занимања и зато, кад говори Ујка–Вањи да је од њега доста што ће га сецирати а да не мора још одговорити што је из његове ручне апотеке узео морфијум, не говори то ради духовите речи, него пун горке одвратности. А Милутиновић то каже као досетку. То је сасвим ван Чехова. Љ. Стојановић је још мање у Чеховљевим водама. Епизодичари су

сјајни Прво И. Станојевић. Његов Илија Илић Тељегин је савршен маском, оделом, сваком изговореном речи и сваким набором лица које се смеје. Гавриловић, г–ђа Павловићка и г–ца Поповићева су накнадиле све што Стојановић и Милутиновић нису дали, и дело је сачувано и за нашу позорницу" (бр. од 1. јуна).

Посебне симпатије Арнаутовић је показивао према Оскару Вајлду и у приказу „*Салома* г-ђице Суханкове" истакао да је то његова најбоља драма, да је синтеза његових високо артистичких способности и израз достигнућа његове тежње за префињено лепим; он је учинио страст нежном и неплотском и унео у интелект младе Саломе у којој се буди страст толико много осећања; мисао и крв су синтетизовани, једна у другу се уплела, ниједна не доминира и ниједна није споредна. Отуда је пре четири године, Г-ђица Ана Крњевићева, гошћа Народног позоришта, која је имала пут класичних статуа и глас као што је песма Аристофанових птица, инкарнирала Вајлдову кнегињицу што се могло адекватније песниковом делу". Суханкова „није у Вајлдовим водама ни својим нежним телом, ни бојом ни обимом гласа; она је мало успела да дâ Вајлдову Салому. Она није била Вајдлова Салома и ако је дала ретко виђену игру... Страст која није рафинисана, гола, свучена страст, пре хистерија, физиолошко стање организма у једне жене, оно што би екстравагантни и конфузни Г. Митриновић назвао *бол грча* – то је већим делом Госпођичина Салома..." (бр. од 15. јуна). Симпатије које је имао према Оскару Вајлду показао је у чланку о њему и чињеници да је своје радове потписивао псеудоним „Л. Вајлдовић" и „Л. В."

О комаду „Онај стари" Порто-Риша, коју је режирао Андрејев, истакао је: премијеру је омео Други балкански рат, и са њом почиње нова сезона. После опширне анализе драме закључио је: „Порто-Риш уме да истакне нарочитим изражајем, нечим *интегралним*, како би то рекли наши ученици немачке критике, оно што износи као прави живот". За игру учесника у престави написао је: „Приказ код нас дат је савесно. Г–ђа Таборска била је више од тога, у четвртом чину била је сјајна. Г–ђа Стокић је унела одиста нешто Париза у други и трећи чин, њен улазак и прве сцене искупљују драмске сцене у којима јој смета њен темперамент. Г–ца Бандићева имала је улогу која је незгодна за њу, али ју је савладала. Г. Гавриловић је био слабији него у Бернстеновом *Нападу*" (бр. од 30. септембра).

Посебно се у приказу „Један роман као драма", осврнуо на драматизацију романа „Браћа Карамазови", коју су по Достојевском написали Жак Копо и Жан Круе, и на лик самог писца наглашавајући: „Познаваоци Достојевсковог живота задржали су као најјачу успомену слику овог књижевног дива кад је, скрушено и покорно, умирао са јеванђељем у руци. Низ година патње, борбе, борбености, либерализма, револуционарности и протеста свршило се хришћанским и филозофским мистицизмом..." Ова прерада се сматра као једна од највештијих, али јој недостаје основни тон који би наглашавао главни садржај романа, а који изражава један јунак Достојевског: „Хоћу да умрем ради човечанства, па да се из наше смрти роди светлост за оне који ће настати". Писци драматизације сматрали су нешто друго као главно. Они су дали главни садржај романа, а не његов утисак. „У својој намери, они су потпуно успели. Роман је дело, како се то рекло, родановске каквоће: у њему је душа све, а форма занемарена. Прилагођавачи су могли, без штете по роман, премештати сцене, дијалоге, изостављати дигресије аутора, извлачити битне појединости и груписати их и друкче него су у роману. У једном је потпун успех. Фигуре четири брата, деца Фјодора Павловића Карамазова дати су рељефно. Као у роману не оцртавају се. Нарочито не Аљоша. Он је неизразан у драми и дато му је врло мало да говори. А Достојевски пише у свом предговору да је то главни јунак његовог романа. То није тачно, али није ни ово што су писци дали". Прерада занемарује жељу Достојевског да не намеће једну идеју као доминантну, већ дати све личности у њиховим различитостима, а крај романа не истиче ни религију трпљења „Димитрије, и ако невин за оцеубиство за које је оптужен, иде у Сибир да трпи ради испаштања, ни наду да ће се људи добротом усрећити (говор Аљоше) као што то чини роман, али се у петом чину драме ипак зна свршетак породице једног чулника и распусника, и она се свршава једним Достојевсковим криком очајања. Ванбрачни син се обесио, а, средњег Ивана гоне мисли које муче и приводе пред очи смрт". Оваку драму могу подићи само најсавршенији глумци,

интелектуални, руски, истиче Арнаутовић. „Ипак ћу да поменем лепо старање Г-ђице Брожове да, савлађујући незнање нашег језика и говора, тачно тумачи Катарину. Млади Г. Веснић или није читао роман, или није имао огледало, или и једно и друго. Аљоша није уопште *манастирско ђаче*, и ако је у опште *манастирско ђаче*, и ако би тако изгледало, а још мање крут, глуп ученик скитских стараца. Комад носе Г. Г. Гавриловић, Богић, који је имао успео други чин, и С. Тодоровић, који је био најближи извођењу адекватном замисли писца који је умро с јеванђељем у руци" (број од 2. новембар).

И последњи позоришни преглед у сачуваном комплету *Одјека* за 1913. годину, који има Народна библиотека у Београду је приказ под насловом „Психолошки водвиљ". У њему анализира представу комедије „У новој кожи" Етијена Реја, и на почетку објашњава зашто је спојио два неспојива термина: психологију и водвиљ. Писац, пише Арнаутовић, је ипак показао да је могуће измирити ове две супротности и нагласио: „У средини која је као наша, која драму схвата озбиљно и строго – ова комедија, без високих књижевних претензија и дело пресићене књижевности, допашће се широкој публици, оној која књижевност не узима трагично, и извесном броју присталица, онима који умеју да у страном комаду виде проседе, његовог писца и средину за коју је писан". Од глумаца истиче само: „Г-ђа Таборска је била одиста љупка Жермина".

У рубрици „Позориште" листа *Политика* 1914. приказао је само једночинку „На прагу" Милоша Р. Димитријевића и драму у 4 чина „Бура" од Н. Н. истичући да су гледаоци били засути меланхолијом и патњом, јер први приказује мајку која се жртвује за децу а други мајку која се жртвује за децу али иде за својом сопственом срећом. Прва мати је стара патријархална а „Мати другог комада је мати првих поколења која би да пође ван утрвених стаза...", да поред тога што је мајка треба да буде и жена. За писца драме наводи: „Писац се није потписао. Али га није тешко погодити. То је или неки читалац свакодневних часописа за поуку жена или један од тројице доктора који се ево две три године већ утркују у производњи драме". Није анализирао игру глумаца сматрајући да је комад слаб па је на крају додао за глумце: „Због тога су се, ваљда, сматрали разрешеним да спашавају писца. Ово вече је било лепо само због прве драме" (бр. од 25. априла).[5]

Арнаутовић је преводио позоришне комаде и у *Дневном листу* објавио одломак „Сирана де Бержерака" Едмонда Ростана (1910), а у години када је био најактивнији као позоришни критичар 1913, превео је за Народно позориште драму „Напад" А. Бернстена.

Између два светска рата Арнаутовић је радио и живео у Паризу, пратио француско позориште и позоришни живот, био редитељ позоришта „Tournée de Belgrade" (1918), на француском језику одржао неколико предавања: „Наша херојска драма" (позориште у Фонтенблоу, 1917), објавио један рад из историје наше драме, вероватно део свог професорског испита из 1914. године под насловом „Позориште у Србији од 1806. до 1850". Оно што је већ забораваљено је докторска теза о драмском писцу Анри Беку коју је одбранио 1927. на Сорбони. Објављена је у три тома и највећим делом говори о француском позоришту. Као члан Института Словенских наука на Париском универзитету држао је курс „Југословенска драмска књижевност".

Заиста је штета за нашу културу што је у време своје пуне физичке и интелектуалне снаге живео ван Београда, јер се од њега, нарочито после доктората, очекивао плодан и значајан рад у позоришту и на позоришној критици.

БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА О ПОЗОРИШТУ

1. *Из дружина. Прослава Стеријине стогодишњице. - Матурантски концерт*, Дом и школа, II, 1905-06, бр. 12-13 (16. март), 192-194. # Ал. Ар.

2. *Омладинско Драмско Позориште*, Дом и школа, II, 1905-06, бр. 14-15 (1. април), 229-223. # Ал. Ар.

3. *Премијере у Народном позоришту* <Позориште>, Дом и школа, III, 1907, бр. (20. јануар), 28–31. # Alardo.

4. *Позориште. Гостовање руске трупе. "Сфинкс", "Ана Карењина"* <Позориште>, Дом и школа, III, 1907, бр. 7-8 (20. април), 125–127. #Alardo.

[5] Занимљиво је да у прегледима репертоара Народног позоришта Саве Цветковића (1966) и Др Живојина Петровића (1993) нема ове драме.

5. *Омладинско позориште*, Дом и школа, III, 1907, бр. 7-8 (20. април), 127. # Ар.

6. *Народне представе*, Дом и школа, III, 1907, бр. 7-8 (20. април), 127-128. # Ар.

7. Алфред барон фон Бергер, *Артур Шницлер*. Превео А. А., Београдске новине, XIII, 1907, бр. 262 (23. септембар), 4-5.

Чланак. А. Шницлер је писао је позоришне комаде и новеле.

8. *Викториан Сарду* <Читуља>, СКГ, VIII, 1908, књ. XXI, св. 10 (16. новембар), 797–800. # А. А.

9. *Knez Ivo von Semberien, Drama in einem Akt von Branislav Nušić. Einzig autorisierte [Ubersetzung] Uebersetzung aus dem Serbischen von Milena Miladinović. (Ujvidek, 1909)* <Оцене и прикази>, СКГ, IX, 1909, књ. XXIII, св. 6 (16. септембар), 475–477. # Е. Н.

10. Едмонд Ростан, *Бити независан. Из „Сирана де Бержерака"*. С француског превео Е. Н., Дневни лист, XXVIII, 1910, бр. 106 (18. април), 3.

11. *„Парижанка", од Анриа Бека* <Позоришни преглед>, СКГ, X, 1910, књ. XXIV, св. 10 (1. мај), 784–788.

12. *„Српство у Београду". Комад у 1 чину, с певањем, написао Г. П. Ст. Павловић. (Београд, 1910)* <Белешке>, СКГ, X, 1910, књ. XXV, св. 6 (16. септембар), 478-479. # Е. Н.

13. *Српске премијере у Београдском Народном позоришту 1909-1910*, Летопис Матице српске, LXXXVI, 1910, књ. 270 (октобар), 67–75.

Прештампано:

О Народном позоришту, Ново време, II, 1910, бр. 274, 1-3.

14. *Андрија Фијан*, <Читуља>, СКГ, XI, 1911, књ. XXVII, св. 7 (1. октобар), 559–560. # Н.

15. *Август Стриндберг*. <Читуља>, СКГ, XII, 1912, књ. XXVIII, св. 10 (16. мај), 799–800. # Н. О.

16. *Adela Milčinović: „Bez sreće". Drama u tri čina. Zagreb, 1912*. <Оцене и прикази>, СКГ, XII, 1912, књ. XXIX, св. 12 (16. децембар), 953–956. # А. А.

17. Адам Мандровић. <Читуља>, СКГ, XII, 1912, књ. XXIX, св. 12 (16. децембар), 959–960. # Е.

18. *Друштво за Српско Народно Позориште*. <Белешке>, СКГ, XIII, 1913, књ. XXX, св. 2 (16. јануар), 158–159. # Е.

19. *„Алманах чешких позоришта"*. <Белешке>, СКГ, XIII, 1913, књ. XXX, св. 3 (1. фебруар), 239–240. # Е. Н.

„Almanach českyh divadel". Издање прашког часописа "Divadlo". Праг, 1913; стр. 185; 12°.

20. *"Напад". Комад у 3 чина. Написао Анри Бернстен*. <Позоришна хроника>, Одјек, XII, 1913, бр. 19 (1. април), 1-2. # G. N.

21. *Драма задовољене правде*. <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 32 (17. април), 1-2. # G. N.

О представи комада „Стари каплар".

22. *"Каплар Милоје"*, <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 33 (18. април), 1-2. # G. N.

23. *Поезија једне драме. "Лазарево Васкресење" од Ива Војновића. Први пут у народном Позоришту 15. маја 1913*. <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 59 (18. мај), 1-2. # G. N.

24. *Нарави села у Моравској. Премијера "Марише", драме у пет чинова од Алојса и Виљема Мршћика. Народно позориште 25. маја* <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 68 (29. мај), 1-2. # G. N.

25. *Једна руска драма. "Ујка Вања", комад из живота Руса на селу, у 4 чина. Премијера: 31. маја у Народном позоришту*. <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 71 (1. јуни), 1-2. # G. N.

26. *Оскар Вајлд код нас*, Одјек, XII, 1913, бр. 84 (15. јуни), 1. # Л. В.

27. *Салома" г-ђице Суханкове*. <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 84 (15. јуни), 1-2. # G. N.

28. *Писма о њима на новим сценама* <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 128 (6. август), 1; бр. 129 (7. август), 1-2. # А. М. И.

Глумци и чланови Народног позоришта у рату.

29. *"Онај стари" Порто-Риша, 26. септембра 1913. Превод Косте Луковића. Режија г. Андрејева*. <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 175 (30. септембар), 1-2. # G. N.

30. *"Миниатуре" и "Ђамила"*. <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 178 (3. октобар), 1. # G. N.

31. *О једном Југословену*, Одјек, XII, 1913, бр. 179 (4. октобар), 1-2. # Србо-Хрват.

Вече А. Тресића Павичића и Ива Војновића у Народном позоришту. "Освећено Косово" и "Лазарево Васкрсење", 2. октобра 1913.

32. *Музика, стих и проза. Три премијере у Народном*

позоришту: "Данило и Симонида", симфонијски пролог Милоја Милојевића; "Краљева јесен", драмат у једном чину, М. Бојића; "Стана Биучић" драма у три чина, Милана Беговића, 10. октобра 1913. <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 187 (14. октобар), 1-3. # G. N.

33. *Један роман као драма. "Браћа Карамазови", драма у 5 чинова. По Достојевском написали Жак Копо и Жан Круе. Премијера 30. X 1913*. <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 204 (2. новембар), 1-2. # G. N.

34. *Психолошки водвиљ. Комедија „Коза" Етиена Реја, играна 13. новембра*. <Позоришни преглед>, Одјек, XII, 1913, бр. 216 (16. новембар), 2–3.

35. *„Сирано де Бержерак" у српском преводу*. <Белешке>, СКГ, XIV, 1914, књ. XXXII, св. 5 (1. март), 396–397. # H.

Едмон Ростан, *Сирано де Бержерак*. С француског прев. Милан Димовић. Београд, С. Б. Цвијановић, 1913.

36. *„Позоришни Годишњак"*. <Белешке>, СКГ, XIV, 1914, књ. XXXII, св. 7 (1. април), 559–560. # E.H.

„Позоришни годишњак за позоришну годину 1912–1913". Издање Народног позоришта у Београду, 1913; стр. 44; 8°

37. *Позориште. „На прагу". Драма у 1 чину од Милоша Р. Димитријевића. „Бура" у 4 чина од Н. Н.*, Политика, 1914, бр. 3693 (25. април), 3. # E. H.

38. *Конференција г. М. Ибровца*, Политика, 1914, бр. 3701 (3. мај), 3. E. H.

О предавању Миодрага Ибровца о француској књижевности XVII века одржаном као увод приказивања дела: „Сид" Пјера Корнеја.

39. *Ludes pro Patria*, La Patrie Serbe (Paris), I, 1916-1917, No 12 (décembre), 556-563.

О српској драми од *Трагикомедије* Козачинског-Рајића до 1913. године у Народном позоришту.

40. *„La Résurestion de Lazare", par Ivo Vojnović* <Bibliographie>, La Patrie Serbe (Paris), II, 1918, N° 2 (Février), 106-107. # A. A.

41. *Edmond Rostand en Serbie. (La Rampe, 1919, No. 135.)*, Revue Yougoslave, I, 1919, 1–2, 73–76. # A. Arnaoutovitch.

О преводима и извођењу дела Е. Ростана у Србији.

42. *Позориште*, Време, 1921, бр. 13 (30. децембра) 4. # E. H.

„Елга" Герхарда Хауптмана; Јучерашњи матине.

43. *Henry Becque*. I. Sa biographie. Son observation. Sa philosophie. - Paris. Presses Universitaires de France. (Imprimerie des Presses Universitaires de France). 1927. XV+555 + [4] стр. + 12 листа са сликама и факсимилом. 8°.

44. *Henry Becque*. II. La forme. L'originalité. - Paris. Presses Universitaires de France. (Imprimerie de Presses Universitaires de France). 1927. 382+ [2] стр. + 16 листа са сликама и факсимилом. 8°.

45. *Henry Becque*. III. Devant ses contemporains et devant la postérité. - Paris. Presses Universitaires de France. (Imprimerie des Presses Universitaires France). 1927. 632 + [2] стр. + 8 листа са сликом и факсимилом. 8°.

Bibliographie. I Oeuvres d'Henry Becque. II Ecrits sur Henry Becque (стр. 463-587).

Приказ:

Б./ранислав/ М./иљковић, *Велики успех нашег научног радника. Француски академици, универзитетски професори и арбитри париске критике о „Анри Беку", студији г. др А. Арнаутовића*, Политика, XXV, 1928, бр. 7079 (13. јануар), 7.

Са мишљењима Ф. Стројевског, Густава Мишоа, Ренеа, Андре де Бретона, Гистава Лансона, Робера де Флора (у листу *Фигаро*), Пола Судеа (у *Тану*), Едмонда Естева, Г. Коена (*Le Nuvel Literer*, 24. септембар 1927), Пјера де Курнела (*Journal de Deba*), Христе Дамјанова, Ерика Давсона, Амброаза Гота, Габриела Босаиа, Андре Антоана, Судеа (*Revi de Parm*), Ренеа Думика (*Revi de la Mond*).

46. *Život i djela Henry Becque-a*. Obzor, LXVIII, 1927, br. 172, 2–3.

С уводном белешком Мате Вучетића.

47. *Henry Becque pred svojim savremenicima i pred potomstvom*. Obzor, LXVIII, 1927, 187, 2–3.

48. *Henry Becque, poète*, Pantheon, 1929, N° 5, 162–170.

49. *Henry Becque, poète*. Paris. Edition de l'auteur. (Imprimerie Victor Berthod-Bourg (Ain)). 1929. 20 стр. + 2 листа са сликом и факсимилом. 8°.

Au trentième anniversaire de la mort d'Henry Becque.

Подаци са корица.

Марија Благојевић

ДРАМСКО ОБЛИКОВАЊЕ „ХАСАНАГИНИЦЕ“

САЖЕТАК

У раду се, кроз упоредну анализу четири драмска текста, четворице аутора (Алексе Шантића, Милана Огризовића, Владислава Тмуше и Љубомира Симовића) разматра начин преображаја предлошка – народне баладе *Хасанагиница*. Посебна пажња посвећена је развојном луку Хасанагиничиног усуда који условљава смрт над дететом у колевци. Обрада Хасанагинице условила је реинтерпретацију мотива стида који води до мотива лудила, мотива од пресудног значаја за драмске расплете. Четири драме, настале током 20. века, на различите начине приказују удес Хасанагинице, у широком распону – од отете жене, симбола јунаштва, верне љубе, па све до доброг политичког потеза.

Кључне речи: Алекса Шантић, Милан Огризовић, Владислав Тмуша, Љубомир Симовић, Хасанагиница, Хасанага, мајка, дете у колевци /деца, стид, патња, егзистенција, идентитет, лудило, патос, смрт

Да је судбина Хасанагинице опседала драмске писце сведоче дела настала у току двадесетог века. Четири драмске обраде на посве посебан начин истичу трагичку судбину жене и мајке света затвореног у себе. Шантић, Огризовић, Тмуша и Симовић[1] мотивима мајке и детета приступају колико на сличан толико и на сасвим

[1] Драмска обрада Милана Огризовића обогатила је народну баладу. Први пут је приказана у Хрватском народном казалишту 1909. године, када је и написана, и дуго се одржала на репертоару – последње извођење је, како бележи Волк, у Нишу 1977. (Волк 1995: 679, 684). Шантићеву обраду *Хасанагинице* на сцену Народног позоришта у Београду поставио је Илија Станојевић 1910. године и на репертоару се одржала до 1953. (Волк 1995: 946). Ова једночинка, написана у стиху (осмерац, десетерац и дванаестерац) одговарала је патријахалном схватању света и пишчевој интимистичкој лирици. Владислав Тмуша у своју обраду умеће два поднаслова, *Шефка Хасанова* и *нова обрада*, која је први пут приказана 1926. године у Сарајевском позоришту (Lešić 1985: 361). Експлицитно, новом обрадом, Тмуша указује на уведене новине које се разликују од предлошка, али и обрада које су се јавиле пре њега. На крају, Симовићева обрада се такође знатно разликује од предлошка, али и од претходних драмских обрада, тиме што време радње (XVIII век) модернизује сатиричном политичком оштрицом. Написана је 1973. године, и дан данас се налази на позоришним репертоарима.

особен начин. Да би ова два мотива могла да дођу до изражаја аутори прво развијају мотив жене на којем се темеље потоњи. Трагика света затвореног у себе пропорционална је времену у којем дела настају и никако не утичу на протагонисткињу и њену судбину, већ је, штавише, надопуњују у различитим смеровима. Када се погледају све четири обраде, јасно је видан систем на којем се развија судбина унесрећене жене и мајке, али исто тако, коју функцију при томе имају деца/дете у развоју њеног лика.

Хасанагиница је фиксирана за своју судбину. Линија обликовања драмског мотива *Хасанагинице*, уопште узев, свој врх налази у мотиву стида на основу којег се даље развија судбина жене као мајке, а онда и судбина мајке над дететом. Уколико овако поставимо линију обликовања, видећемо да се она не разликује много од народне баладе. Међутим, драмски аутори, поред овако очигледног узрочно-последичног следа у обликовању трагичке судбине посегли су за карактеризацијом јунака која баца светло на сваку обраду понаособ, и, сходно томе, на један развојни лук који се креће од Шантића до Симовића.

Како би до изражаја дошла црно-бела карактеризација ликова, све драмске обраде посегле су за *мотивом ноћи* којем је свака драма нашла своју функцију, док оно што им је заједничко своде на сам крај драме као ореол слутње над затвореним светом. Драмске обраде Хасанагиничиног усуда захтевају затвореност драмске форме која пажњу помера са спољашњег на унутрашњи јунакињин свет који се најбоље исцртава у јунакињином патосу постављеном на крај комада. Како затворена форма прибегава контрастирању ликова и простора[2], онда је сасвим јасно зашто су Шантић, Огризовић и Тмуша посегли за згуснутим драмским временом у којем су сажели сву трагику драме која се слива у јунаке, док се Симовић временом и те како поиграо развлачећи га не седам година, суспрежући на симболичком нивоу два плана драме, антрополошки и космолошки. С друге стране, овакво Симовићево решење проистекло је из карактеризације Хасанагиног лика, односно из политичке природе дела којим се заправо објашњава Хасанагиничина коб која постаје усуд Хасанагине политике. Како би до изражаја дошла неумитност трагедије, аутори су посегли симболизацији ноћи мотивима успаванке (Шантић), звуком кларинета (Тмуша) или симболизирајући ноћ кроз пустош и хладноћу (Огризовић, Симовић). Мотив ноћи везује се за све јунаке – хладноћа, језа, гроза и страх карактеришу не само Хасанагину страст, већ је она постала катализатор који наговештава трагичку судбину жене, а онда и мајке. Шантићеву обраду отвара успаванка која цео комад води ка сну, што одговара пишчевој интимистичкој лирици. *Мајка Јову у ружи родила* наглашава *одсуство* мајке поред колевке чиме трагедију антиципира већ на самом почетку и тематизује запевку Хасанагинице на крају комада. Успаванка цео комад води ка сну, али, с друге стране, њена је улога знатно проширена контрастирањем – *успаванка – запевка*. Овакво контрастирање карактеристично је за цео комад (Мерима – Хасанагиница; деца – Хасанагиница; деца – Хасанага). Таквим решењем Шантић репрезентује свет сукоба приватног и јавног, сукоба који се претаче у *сукоб приватног и приватног*. Огризовићева Хасанагиница мотивом ноћи најављује трагичке преокрете. Управо кроз мотив ноћи, Огризовић поставља *мотив незнања*, кључан за лик трагичке јунакиње. Мотив ноћи Тмуша је обележио звуком кларинета у првом чину чији се тонови посредно проламају кроз читаву драму. На тај начин, лирско се продубљује музиком, а кларинет има широк распон звука – од једва чујног до продорног. Карактеристичан по тамној и драматичној звучности, кларинет је у функцији осветљавања ликова, док ће његова продорност обележити патос на крају драме. Међутим, Симовић драстично мења мотив ноћи постављајући га, као и други писци уз лик Хасанаге, али овога пута, овај мотив у функцији је тајне, и то Хасанагине тајне, која у светлости дана испливава као прорачунат политички потез.

У овако постављеном свету, свету затвореном у себе, свету у којем се преламају воља и хтење у немом сукобу страсти, до изражаја је дошао мотив мајке са мотивом детета, као кључни трагички елемент који постаје нужност затворене форме. Судбина Хасанагинице је приватна, и она се мора завршити трагички, имајући у виду предложак, с једне стране, док је, с друге стране,

[2] Види: Kloc 1995: F. Kloc, Zatvorena i otvorena forma u drami, Lapis, Beograd, 1995.

такав захтев поставила затворена форма. Никако не треба губити из вида да приватну судбину Хасанагинице одређује прво јавно, па тек онда приватно биће, и да, сходно томе, Хасанагиница прво страда као јавно биће (отпуст, жена), па тек онда као приватно биће (као мајка). Овако постављен узрочно-последични модел не само да презентује изузетно патријархални свет, већ и надмоћ тог и таквог света који постаје судбинска коб, „адет" од давнина у свакој обради.[3] Предочена линија обликовања мотива мајке полази од мотива жене и нужно се спушта до мотива детета. Међутим, од изузетне је важности погледати које су мотиве аутори употребили не би ли дошли до крајње трагике сливене у судбини мајке над колевком.

Сви аутори полазе од *мотива стида* као кључног у обради судбине „отпуштене" жене којој се укида прво да буде супруга и мајка. Све обраде носе са собом *мотив стида* као иницијатор сукоба, који, сходно томе, са собом повлачи мотиве неспоразума, страха, неправедно отеране жене, мотив мајке растављене од деце, мотив увреде, повређене љубави, женског пасивитета, мотив насилне удаје, страха од сусрета са децом, и, на крају, мотив смрти као ореол који стоји као његова логична последица. Док је Шантић само преузео мотив стида из народне баладе, што је одговарало његовом схватању патријархалног света, и није га посебно развио, као ни лик Хасанагинице, остала три аутора мотиву стида приступају из различитих углова – он увек стоји уз лик Хасанагинице, што значи, да осим што карактерише патријархалност, он пре свега карактерише јунакињу, док се патријархалност поставља у други план. Шантићева обрада у лику Хасанагинице иако није додатно разрадила мотив стида који уводи мајка, аутор га поставља насупрот љубави: „Љубав виша од њеног стида треба да буде." (Шантић1953: 24), што значи да Шантићево одређење стида одговара његовом основном значењу *срама*. Огризовићева је, с друге стране, мотив стида заменила мотивом *незнања, севдаха*[4] и *прве љубави*, тиме додатно карактеришући јунакињу. Мотив незнања неодвојив је од јунакиње и кроз драму се знатно шири – она живи у незнању да би постала жртва трагичког сазнања – „отпуштања" због севдаха. Уведен мотив севдаха превод је у оностранo и могућ је само у „џенету", што антиципира Хасанагиничину судбину. Ако севдах који осећа Хасанагиница није са овог света, онда је она сама предсказивач своје судбине, због чега и пристаје да пође са Кадијом, који постаје њено средство до циља. Иако је привидно мотив стида замењен, његово значење садржано је у даље лику Хасанагинице као *плашљивост* у ишчекивању вести. Са Тмушином обрадом мотив стида постаје средство за које се зна од давнина („Брани јој адет који сте ви стари завели! (Tmuša 1929: 8)), али који је само оквир, па сходно томе: СТИД МЕ ЈЕ постаје НЕ СМЕМ као признање – патријархалност и стид оквир су Хасанагиничине жртве зарад живота других. С тога, Тмуша стид изједначава са свесном *плашљивошћу*. Ова свесност јунакињу одваја од претходних обрада и наговештава Симовићеву Хасанагиницу која је донела размену теза у којој је Хасанагиница свесни чувар Хасанагиног стида, док се њен стид фиксира за дете, тако да је Симовићева Хасанагиница ослобођена стида несрећне жене на чије место ступа *страх*, и то онај страх који „отпустом" предочава да она може и сме све. Мотив стида у обрадама, иако различитог карактера, свепрожимајући је у једном јединственом кључу „отпуштања" који развија Хасанагиничин лик и најављује мотив патње, карак-

[3] Место жене, па самим тим и мајке, у исламу од изузетне је важности, јер у овом свету цивилизација почива на њима. Чланове породице жене уче вредностима, због чега је њена улога ограничена искључиво на приватан живот, док је њена улога у јавном животу искључена (Еспозито 2002: 749). Међутим, својом приватношћу жена се дефинише и као јавно биће које представља њен муж, због чега се може говорити о жени као приватном бићу које обликује јавно биће. Жена – мајка, изузетно је емотивна и саосећајна, и њеном глорификацијом искључују се све друге улоге, посебно оне које је имала у јавном животу. Њен култ посебно је наглашен тзв. хадисима у којим је џенет (рај) под мајчиним ногама (76: 182), док с друге стране највише права над женом има њен муж, а над њеним мужем, његова мајка (59:32) (Нешић 2012: 65-66).

[4] Севдах је љубав, љубавна чежња старст, занос; љубавна патња (РСКЈ 5,1973:711) За босански севдах се може рећи да означва страствену и болну чежњу за љубављу која је истовремено и меланхолична и слатка, осећање када не постоји могућност да се издржи бол проузрокован љубављу, када се бол претвара у врхунац и опијеност љубављу, коју неки пореде са спорим процесом умирања. Уколико неко нема осећања може се рећи да је он хладан, горд, леден, што се коси са осећањем Хасанагинице. Бол који се овде јавља води право у лудило, и то егзистенцијално, јер потпуно мења драмски лик.

теристичан за све обраде, и то патњу као прочишћење које поставља питање егзистенције, да би се на крају манифестовало као лудило које потире претходну свеукупност и отвара сцену за патос. Стид тако постаје катализатор судбине преломљен кроз једнострану визију јавног, а не приватног система на којем и почива Хасанагиничина трагедија као трагедија индивидуализма.

Патња је облик бола који се манифестује непроменљивим обичајима и прописима. Специфичност патње је у осећању моралне, душевне боли због нечега или некога, која је условила да онај који пати подноси муке, и самим тим буде у лошем стању, односно да не буде на висини.[5] У том контексту, патња добија један облик меланхолије, тихе патње која прераста у бол оног тренутка када се особа суочава са непремостивошћу приватног и јавног. Треба разликовати патњу и бол. Док је патња усмерена на моралност и душевност, бол је пре свега физички, иако у неким степенима може изражавати неподношљиву патњу која се претвара у очај, а очај, следствено томе уништава субјекта у безизлазности чиме тај тренутак очаја помешан са болом постаје кључан (Тмушин Хасанага управо у очају губи разум због Хасанагинице). С друге стране, питање Хасанагиничине патње стоји насупрот судбине изречено „отпустом“, а „у односу на судбину свако делање се претвара у патњу, а опет свака патња заправо није ништа друго до делање окренуто према унутра“ (Lukač 1978: 211). Овакво хебеловско решење, сусретање човека и судбине у патњи, омогућава трагедију индивидуализма на првом месту која у овом случају не извире из карактера, већ из поретка света.

Да би патња дошла до изражаја (Меримино обраћање војницима и сину и Хасанагиничино обраћање Емини) Шантић је посегао за лирским осмерцем којим се моли, заклиње и тужи. Парадоксално, обе мајке бивају погођене због деце, али на различитим плановима – прва, и једино приказана мајка кроз драму, мора да очува углед породице, а друга јер нема могућности да остане поред деце. Ова парадоксалност извире из приватног, код обе мајке, али је Хасанагиница усредсређена само на приватно, јер се „отпустом“ јавно губи из њеног система вредности, за разлику од Мериме. Иако обе мајке пате, једино Хасанагиницу патња проводи до света лудила, што је опет резултат патње који води ка болу, и отвара питање егзистенције, што се очитава и у осталим обрадама. Оваква поставка поставља у свим обрадама Хасанагину мајку не само као саобразност Хасанагинице, већ пре свега као посредника који помаже да се Хасанагиничина душа испољи, односно да нема патња дође до изражаја, па макар то био и говор тела којим се презентује тешкоћа да се сагледа туђа бол: *„једно по једно како их она зове, окрећу јој леђа, као да јој кажу: „Све је узалуд! “*(Tmuša 1929: 32), да би ту улогу на крају добило дете у колевци. Стога, патња постаје Хасанагиничина гранична ситуација која отвара питање егзистенције, па самим тим и идентитета.

Егзистирати значи постојати према нечему/у односу на нешто есенцијално. Ако се егзистенција везује за есенцију, односно суштину, онда се Хасанагиничина егзистенција прво везује за Хасанагу, па тек онда за децу/дете. Питање егзистенције ове јунакиње отвара патња којој је узрок судбина, „отпуштање“. Док је Шантић своју Хасанагиницу презентовао као *присутност кроз одсутност* и тиме посредно њену егзистенцију приказао као немогућност без есенције, дотле су се остали аутори више позабавили овим питањем. Огризовићева Хасанагиница иступа као „отуђено тело“, јер се њена отуђеност дешава у, како Сартр каже, афективним структурама и преко афективних структура (Sartr 1984: 356). Отуђено тело испољава осећање нелагоде јер се као такво поставља у односу на неко друго тело које га поседује. Тако, тело само себи постаје страно, а потрага за другим светом, у којем би отуђено тело поново постојало, јавља се као једина могућност самоидентификације. С тога, Хасанагиничино постојање је до једног тренутка неаутентично, односно она поседује „неаутентичну“ егзистенцију (Heßidegger 1985: LXXVII-XCI) у којој се одређује према стварима које је окружују. „Аутентичну“ егзистенцију, с друге стране, Хасанагиница не поседује све до пресудног тренутка – суочења са смрћу, што се изједначава са слободом (губи се есенција, али се с друге стране стиче слобода која није и не може да буде есенцијална). Да би до тога дошло, био је неопходан трагичан неспоразум који „неаутентично“

[5] Види: PCKJ 4 1971: 357-358.

егзистирање превео у „аутентично", а суочењем са аутентичном егзистенцијом Хасанагиници постаје јасно да оно због чега је постојала нестаје (есенција), а оно на шта се ослањала и одређивала свој идентитет остаје привидно непромењено. За Тмушину и Симовићеву обраду карактеристична је другачија врста егзистенције. По Јасперсу суштину егзистенције изражавају доживљаји несигурности и коначности које човек упознаје у граничним ситуацијама као што су смрт, кривица, борба и патња (Jaspers 1989: 397-414). У таквим ситуацијама човек својом егзистенцијом преузима одговорност за последице чиме Хасанагиница себе препознаје као слободно биће, јер слободним избором одлучује какву егзистенцију жели. Граничне ситуације патње и смрти с тога доминирају у последње две обраде.

Егзистенција подразумева идентитет. Питање идентитета Хасанагинице помињано је више пута, и од изузетне је важности да се успоставе модели идентитета у ове четири обраде. Иако се Шантићева Хасанагиница појављује тек у завршној сцени, она не носи само јавно име, Хасанагиница, већ има и приватно, Зејна. Исти проблем поставиће и Тмуша додељујући својој јунакињи име Шефка[6]. Међутим, Огризовићева и Симовићева јунакиња поседује само јавно име. Приватност Хасанагинице посредована именом задобила је у поменуте две обраде карактер више приватног него јавног страдања увођењем мотива љубави. И Шантићева и Тмушина обрада наглашавају приватну атмосферу, чиме оно јавно задобија карактер судбине који притиска приватно. С тим у вези, важно је Хасанагиничин удес у ове две обраде видети као *удес (не)исказане љубави* и самим тим Хасанагиницу видети као жртву свесну својих поступака за разлику од других обрада. Дакле, преплет приватног и јавног у ове две драме иде на уштрб јавног, јер јунакиња не губи у потпуности свој идентитет који бива доведен у питање губљењем права на јавни идентитет. Међутим, како су ова два аутора посебно увела мотив љубави, онда припадање мужу није и апсолутно поседовање.

[6] Свакако треба обратити пажњу и на имена других мајки које се у обрадама јављају, што је показатељ да не иступа само Хасанагиница са својом приватношћу, већ и мајке, чиме ове драме задобијају једну више приватну трагичност за разлику од осталих обрада.

Огризовићева и Симовићева Хасанагиница доносе нешто другачије решење. Оне су пре свега само Хасанагинице. Огризовић је маестрално представио губитак јунакињиног идентитета. Од изузетне је важности начин примања Хасанагине поруке – уколико неће да га сачекам у кули то значи да неће да живим, него мртва да га сачекам, а то значи да ја више нисам Хасанагиница, више нисам ја, па ни деца више нису моја. Видан је постепен губитак идентитета – најпре се губи право на живот, јер је друго биће према којем се она одређује више не жели, из чега произилази губитак права на име. Овде је неизбежно поставити питање: може ли она уопште понети друго име када престане бити Хасанагиница? Огризовић је тај проблем управо усмерио према имену и деци, а свакако не треба губити из вида да њу и Кадија ословљава управо јавним именом (као и у осталим обрадама). Дакле, она бива трајно обележена другим бићем и оним што је створила са другим бићем.

Ни Симовићева Хасанагиница нема личног имена, као ниједна друга мајка у драми. Како је Симовић у драму увео и политику, а Хасанагиницу окарактерисао као средство за политичку игру, али и за личну тајну, пре свега се може говорити о трагедији љубавнице на првом месту, а тек потом мајке у драми. Отпустом, Хасанагиница губи право супруге, а онда и право мајке, али она тим чином не бива збуњена као у осталим обрадама, већ бива *затечена*. Њена затеченост није последица губитка идентитета, већ чињенице да њој такву судбину одређује појединац који оличава бога. Симовић не проблематизује губитак идентитета, већ у први план поставља губитак права на мајчинство изражено мотивом лудила. С тим у вези, Огризовећева и Симовићева обрада, приватни усуд јунакиње поставили су у други план, док је у први план дошла до изражаја јавна судбина Хасанагинице (код Огризовића се доводи Чересκиња, док код Симовића друга жена не постоји, али постоји страх од стида).

Оног тренутка када се појави лудило, патња, егзистенција и идентитет су постали сврсисходни. Уколико линеарно пратимо овај мотив од Шантића до Симовића, и то код Шантића у минус-присуству, док је код Огризовића само назначен, треба запазити да то још увек није постало оно апослутно лудило које ће се јавити касније

код Тмуше и Симовића, јер разлози које тражи Хасанагиница не воде у лудило. Штавише, мотив лудила посредован је романтичарском гротеском – њу убијају „мисли“: „Мисли, мисли! Убит ће ме мисли!- -/ Дјецо моја! Миле главе моје!/ Ага, ага!... ага, Хасанага!“ (Ogrizović 1909: 31). Овако постављен проблем експлицитно исказује виновника тих мисли (три пута титулом, па тек онда именом) што непосредно наговештава и удес Хасанагинице пре свега као јавног, па тек онда као приватног бића.

Тмуша мотив лудила знатно проширује и наговештава Симовића који ће га довести до врхунца. Лудило репрезентује пре свега бол мајке, па тек онда бол жене, чиме је Шефка поражена и као мајка и као жена: „*Стоји као авет раширених руку и као да ће сваки час пасти. Сваки акорд и сваки узвик кида комад по комад њеног бића. (...) очајно, сломљено види да је сада све пропало. Рашири руке, па као да тражи спаса и заштите од мајке и сестре, плачући пада им у загрљај...*“ (Tmuša 1929: 45-46). Њено лудило непосредно наговештавају протагонисти: „Дошла је к'о мртвац... нити говори нити плаче, само шути и гледа некуд... Аиша каже да је шенула памећу. (...) И прича, да гдјекад трчи из собе у собу и тражи дијете, па кад види гдје је и шта је, пане по земљи само што јеца“ (Tmuša 1929: 51). Наведени одломак експлицитно лудилом одражава егзистенцију Хасанагинице. Њена егзистенција дефинитивно происходи из постојања „трећег бића“ према којем се одређује њено постојање, па самим тим и њен идентитет, како јавни, тако и приватни.

Узрок и последица предстојећег Хасанагиничиног лудила код Симовића постављени су у граничну ситуацију. У претходним обрадама мотив лудила происходи из патње, егзистенције и идентитета, док је Симовић лудило сврсисходно повезао са мотивом (не)знања, па самим тим и детета. Како је *незнање* облик нормалности неморалног политичког Симовићевог света, Хасанагиница на њега не пристаје, већ тражи „разлоге“, поставља питање „зашто“, и то „зашто“ којим се сазнаје, а сазнањем се упада у лудило као грешку, што Хасанагиница изједначава са: „Изгубила дете, па изгубила памет!“ (Симовић 2008: 42) Мотив стида измешта се из контекста, јер Хасанагиница не страда због њега, већ инверзивним поступком, мотивом стида описује се однос према детету – мајку је пред дететом срамота, јер је Хасанагиницу *стид*. Њен стид извире из осећања немоћи да се бори за дете. Лудило као одраз немоћи, а самим тим и патње, јавља се одузимањем права на материнство, док је крајњи облик лудила условљен другом граничном ситуацијом – спознајом просца, која даље отвара последњу граничну ситуацију – смрт као облик неесенцијалне слободе.

Оног тренутка када лудило ступи на сцену егзистенције више нема, па самим тим ни идентитета. Штавише, напуштањем Хасанагиног двора Хасанагиница симболички напушта живот и недвосмислено хрли у наручје смрти у свим обрадама. Унутарња тескоба не кореспондира са спољашњим притиском простора, већ са затвореним светом у коме нема места спољашњости, а оног тренутка када спољашње продре у унутрашње, смрт постаје неминовна.[7] У свим обрадама Хасанагиница је децентрализовано „ја“ јер се испољава само једна страна њене личности (Kloc 1995: 87). Зато, Хасанагиница носи цео комад својим патосом, као крајњи облик стања у којем се нашла, као скуп патње, (не)егзистенције, (не)идентитета и лудила који је доведен до врхунца патосом јунакиње. „Патетичног човека“, како каже Штајгер, „узбуђује оно што треба да буде; и његово узбуђење усмерено је против постојећега“, и додаје „потврђивање огромног јада – у самом јунаку и у свима који су око њега, узвишеност свести која мора да схвати бол“ (Štajger 1978: 147-148). Хасанагиничин патос излива се последњим монологом над дететом у колевци. Њен бол као врхунац патње, губитка егзистенције и идентитета, изливен је последњом сценом као последњом тачком који мотив мајке и детета поставља у епицентар затвореног света којег се не тиче околина. Хасанагиница се од почетка креће ка дуелу, као основној матрици затворене форме (Kloc 1995: 73), који никако није строго дијалошки, већ постаје неми дуел у монологу. Њен последњи монолог заправо је дијалог са Хасанагом, са светом око себе, са прописима и обичајима, то је неми дијалог са дететом у колевци који врхунац досеже у смрти. Чињеница је да Хасанагиница није противник,[8] те да

[7] Види: Kloc 1995: 101

[8] Ако поставимо актанцијалне моделе видећемо да се Хасанагиница никада неће наћи у улози противника, већ ће сваки модел њу пос-

је сва антитетичност између јунакиње и света морала бити крајњи дијалошки монолог. Та непомирљивост са светом као немирење са прописима и обичајима условило је патос који је свој врхунац достигао у смрти над дететом у колевци.

Како је лудило крајњи облик који води у патос као граничну ситуацију смрти, јасно је да „лудило, уопште узев није повезано са светом и његовим подземним облицима, већ много више са човеком, његовим слабостима, његовим сновима и заблудама" (Fuko 1980: 37). Као највећа слабост јунакиње открива се дете у колевци, док је свет око ње ту слабост условио и довео до врхунца патос који је изразио све оно што је било немогуће рећи у свету затвореном у обичаје. У таквој конструкционој схеми последња сцена је најважнија у трагичком кључу, због чега су драмски писци овај проблем управили управо према томе, али на различите начине.

Шантић је децу поставио у граничне ситуације које најављују мајчину смрт већ перципирану њеним одсуством, док је дете у колевци сигнал који говори о мајци као објекат о одсутном субјекту. Огризовић је децу поставио у граничне ситуације које најављују преокрете у радњи и најављују мајчину коб. Тмуша и Симовић овом мотиву, пак, приступају другачије. Јавља се само дете у колевци, као кључно за Хасанагиничину коб. Његова улога виђена је на два различита начина. Штавише, у обе обраде, дете у колевци је средство и односи се на мајку, с тим што је у Тмушиној обради оно мајчино средство за Хасанагу, средство које ће мајку једино волети. Томе насупрот, у Симовићевој обради, дете је Хасанагино средство на више поља – на приватном пољу дете је средство за полну немоћ, док је, с друге стране, оно средство за осуду. Број деце од Шантића до Симовића се смањује, указујући на једину важност детета у колевци, кључног за коб мајке.

Даривање из народне баладе с тога има занимљиву функцију у драмским обрадама, пре свега тиме што даривање представља оно што Хасанагиница никада није рекла гласно, а сада симболички представља. И Шантић и Огризовић посегли су за даривањем као мотивом који исказује сав неизречен патос мајке. Инверзијом, Шантићева обрада донела је даривање мајке граном бехара[9] и белим лептиром. На симболичком плану „грана бехара" означава мајку, а његовим опадањем антиципира се њен нестанак, што, на другом нивоу, предсказује и мотив лептира – пуштањем лептира, пушта се и мајка, односно, симболички исказано, бехар опада над дететом у колевци. Насупрот оваквом решењу, Огризовић је посегао за даривањем из народне баладе. Покривањем са дугим јорганом истакнут је Хасанагиничин *стид* пред децом, који замењује *незнање* ка кључни мотив отпуста. „Чохе", „ножеви позлаћени" и „убошке хаљине" као дарови антиципирају јунакињин поглед на свет. Чохе, црне до пољане даривају се кћерима, које у пренесеном значењу означавају жалост за ближњим, док њихова дужина означава тежину боли. Позалаћени ножеви даривају се мушкој деци симболишући при том њихову будућност. Међутим, само се неименованом детету доносе убошке хаљине. Овај мотив посебно је тумачила Хатиџа Крњевић као средство за осуду мужа (Krnjević 1980: 89). „Убоштина" у Вуковом *Рјечнику* значи сиромаштина, док у *Речнику српскохрватскога књижевног језика* ово значење је проширено: реч се односи на убоге, на сиромахе, али има и значење *бедан*. Ово последње значење реализује се на три плана. Хасанагиница као даривалац осећа се бедно, што је антиципирано покривањем јорганом, али исто тако јер се поново удаје. Хасанага је бедан јер је довео до одређене ситуације, чиме се његов поступак осуђује. Трећи план односи се на дете у колевци које се означава као *сиромашно* и *бедно* без мајке. Противљење Хасанаге таквом дару у функцији је препознавања кривца и самим тим постаје самоосуда. Код Тмуше и Симовића даривање изостаје као сувишно, штавише, дете у колевци као објекат постаје довољно за испуњење циља,[10] док, с друге стране, такво решење и Хасанагиницу и Хасанагу поставило као бедне.

Над дететом у колевци се запева и тужи, излива монолошки патос који преводи у смрт. Ако смрт схватимо хебеловски, као „симбол нечега што је потпуно завршено, све могућности су већ исцрпљене, стигло се до

тавити као стање ка којем се тежи или којем се противи.

[9] Вук објашњава бехар као: Снијег паде на бехар, на воће; Да сашијем јорган од бехара; да навезем јорган од бехара (Караџић 1852: 23).

[10] Како актанцијални модели приказују, дете је објекат мајке код Тмуше, док је код Симовића оно објекат оца.

врхунца, нема зашто више да се живи“ (Lukač 1978: 202), онда се може рећи да је Хасанагиничина физичка смрт нужна као интерпретација њене претходне духовне смрти, јер „отпустом“ она већ бива мртва. Шантићева Хасанагиница тужбаличким тоном запева над свом децом. Анафорско понављање речи „због ом“ (Шантић 1953: 47), антиципира „због ом“ *Кад млидијах умрети* које не значи само растанак са децом, већ и одлазак у Имотски, који се изједначава са оностраним, а реализује при тужењу над најмлађим дететом. Огризовић, као и Шантић, смрт реализује управо речју због ом: „Због ом!/ Не - - због ом! Ти ћеш - - са мном/ (*Дигне дијете из колевке и усправи се*)/ Дајте ми то дијете, нељуди!/ (*Клоне поново уз колијевку и милује дијете, здвојно*)“ (Ogrizović 1909: 58). „Због ом“ се поприма као дефинитиван растанак. Тмуша и Симовић су овом проблему приступили другачије. Како је Тмуша посебно развио однос према трећем бићу, бити одвојен од детета за Хасанагиницу значи сигурну смрт, због чега се смрт јавља као појавни облик лудила, или другим речима, лудило антиципира смрт. Смрт мајке над дететом указује на појам егзистенције, што потврђује и стезање Хасанагине ноге у тренутку смрти. Сликовито, њена егзистенција се гради кроз однос са Хасанагом и с њим заједно према „трећем бићу“. Симовићева Хасанагиница, такође умире над дететом у колевци. За разлику од Тмушине обраде, Хасанага „то дете“ користи као средство за представу о Хасанагиници. У сцени сусрета мајке са дететом кључно је питање вечности – последњи поглед за читаву вечност, јер једино Симовићева Хасанагиница зна да је одлазак у Имотски заправо одлазак у смрт. Отуда и њен изричит захтев за последњим виђењем произилази из свесности као спознањем будуће слободе, те с тога она више не моли, већ прети јасно и пре свега гласно. Уводећи мртвог заручника „последњи пут“ задобија специфично значење – смрт је неминовна. Последњим погледом обухватити дете значи однети га у вечност, док се као водич управо јавља Кадија. Суђење Хасанагиници инверзијом постаје суђење судиоцима – дете ће судити о свему и свима. Из перспективе мајке, дете ће у будућности делити правду свим учесницима драме, који ће у том случају постати објекат, као што је Хасанагиница постала објекат политичке игре, али није познато да ли ће и какве помоћнике имати.[11] Отуда постаје јасно зашто је Симовић своју драму приказао у распону у седам година на симболичком плану. Изведен из бојева четири и три паралелно се на сцену постављају два света антрополошки и космолошки (RS 2004: 816). Симболичко разрешење драме управо је у броју седам као оном што се неумитно морало десити, што подупире и мотив лудила који води у смрт.

Узрочно-последични след догађаја у лику Хасанагинице пре свега је истакао из апстракција[12] (стид, патња (бол), егзистенција, идентитет, лудило) које покрећу јунакињу. Полазећи од традиције обликовања Хасанагинице, може се говорити о константном субјекту који се увек одређује у односу на објекат, дете/децу. Њој бива одузето право да врши своју најбитнију функцију губитком право на идентитет и самим тим на егзистенцију, што све обраде, посредством патње, води крајњем патосу оличеном трагичким свршетком приватног бића. За драмске обраде од изузетне важности су деца. Од народне баладе до обраде Љубомира Симовића број деце се знатно мења. Огризовић задржава петоро деце, међутим, Шантић их своди на троје, а Тмуша и Симовић на једно. Мотивацију за увођење једног детета Тмуша налази у младости Хасанаге и Хасанагинице, док је Симовић за једно дете мотивацију потражио у љубавној и полној осакаћености. Дете у колевци је кључно, како за предложак, тако и за све драмске обраде, што су предочени аутори посебно нагласили – изоставили су овај лик из пописа лица дајући му тиме кључну улогу – оно мајку преводи у смрт.

[11] За разлику од модела које пружа Грушановић (Grušanović 2010), занимљиво је видети актанцијалне моделе који се везују за однос Хасанаге према деци. У сваком моделу кључно је да деца представљају одсутни субјекат, Хасанагиницу, и постављају се на њеном месту у актанцијалном моделу. Када се нађу на месту објекта, репрезентују такође Хасанагиницу, с тим што је Хасанага усмерен на њих искључиво као на објекте преко којих се на неки начин дотиче одсутна Хасанагиница. Једино када се у Симовићевој обради појави дете на месту субјекта, оно репрезентује будућност, иако се не зна да ли ће оно имати помагаче и противнике када се буде судило актерима драме. Ниједна друга обрада тај проблем не поставља, али у свакој од њих дете на месту субјекта постаје средство Хасанаги за осуду Хасанагинице, односно, оно постаје средство да се приватни стид преобрази у стид пред светом.

[12] Види: Kloc 1995: 50

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Волк 1995: П. Волк, *Писци националног театра,* Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1995.

Врбавац 2005: Ј. Врбавац, *Жртвовање краља: Мит у драмама Љубомира Симовића,* Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005.

Grušanović 2010: Z. Grušanović, *Tri drame Ljubomira Simovića,* Zadužbina Andrejević, Beograd, 2010.

Еспозито 2002: Џ. Л. Еспозито, *Оксфордска историја ислама,* Clio, Београд, 2002.

Ibersfeld 1981: A. Ibersfeld, „Aktancijalni model" u: *Moderna teorija drame,* priredila Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd, 1981.

Jaspers 1989: K. Jaspers, *Filozofija,* Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989.

Караџић 1852: В. С. Караџић, *Српски рјечник,* Штампарија јерменскога намастира, Беч, 1852.

Kloc 1995: F. Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami,* Lapis, Beograd, 1995.

Krnjević 1980: H. Krnjević, *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji,* Nolit, Beograd, 1980.

Lukač 1978: Đ. Lukač, *Istorija razvoja moderne drame,* Nolit, Beograd, 1978.

Lešić 1985: Z. Lešić, *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine,* Svjetlost, Sarajevo, 1985.

Нешић 2012: М. Нешић, *Ислам и модерна држава,* Задужбина Андрејевић, 2012.

Ogrizović 1909: M. Ogrizović, *Hasnaginica,* Matica hrvatska, Zagreb, 1909.

РСКЈ 4 1971: *Речник српскохрватскога књижевног језика,* књ. 4, Матица српска, Нови Сад, 1971.

РСКЈ 5 1973: *Речник српскохрватскога књижевног језика,* књ. 5, Матица српска, Нови Сад, 1973.

РСКЈ 6 1976: *Речник српскохрватскога књижевног језика,* књ. 6, Матица српска, Нови Сад, 1976

RS 2004: Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola,* Stylos, Beograd, 2004.

Sartr 1984: Ž. P. Sartr, *Biće i ništavilo* I-II, Nolit, Beograd, 1984.

Симовић 2008: Љ. Симовић, *Хасанагиница,* Београдска књига, Београд, 2008.

Tmuša 1929: V. Tmuša, *Hasanaginica,* Knjiga za narod, Sarajevo, 1929.

Fuko 1980: M. Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma,* Nolit, Beograd, 1980.

Heidegger 1985: M. Heidegger, *Bitak i vrijeme,* Naprijed, Zagreb, 1985.

Шантић 1953: А. Шантић, *Хасанагиница,* Народна књига, Београд, 1953.

Štajger 1978: E. Štajger, *Umeće tumačenja i drugi eseji,* Prosveta, Beograd, 1978.

Александар Новаковић

ЖЕНЕ НА ВЛАСТИ У СРПСКОЈ ДРАМИ (1734 - 1990)

Жене су, у патријархалној средини, од доласка Словена на Балкан па до почетка XX века сматране нижим бићима, радном снагом, понекад "немим и невидљивим стубом породице". Доцније су, у Краљевини Југославији, упркос нарастајућем сифражетском покрету и формирању Женске странке, жене гуране у страну. Злостављање и породично насиље су били чести. Иако је женама у бројним европским и светским земљама било признато право гласа после Првог светског рата, код нас је законски регулисано тек 1945. године. Са високом стопом породичног насиља, Србија је у првој половини XX века стајала при врху европске листе. Сексуалност је, с друге стране, и даље била потискивана, што није било случајно с обзиром да се сматрало да је секс "угрожавање рода, племена" (Константиновић 1969: 244/5). Патријархални идеал доминације је стајао и у стиховима Милана Ракића:

"И ја сам господар твој и твога тела
Ко деспот стари владам тобом сада" (Константиновић 1969: 250).

Дакле, док не доминирате женом, потпуно, као беспомоћном играчком, нећете је поседовати ни сексуално.

Наслов овог рада би требало схватити условно због тога што жене којима се бавим немају номиналну власт. Оне нису суверене господарице држава у којима се налазе али имају начина да утичу на друштво око себе. Њихова трострука издвојеност: полна, национална и класна, чини их истовремено жељеним и омраженим. Генералица у *Масци* Милоша Црњанског суверено влада својим салоном. Симонида у Бојићевој *Краљевој јесени* управља умовима и срцима дворана као и супруга краља Милутина. Слично место у емотивно - политичкој хијерархији има Јелисавета у *Јелисавети, кнегињи црногорској* Ђуре Јакшића. Поробјане жене утичу на дешавања око себе, али је коначна одлука увек на мушкарцима: Бебеу, краљу Милутину или Ђурђу Црнојевићу.

На српском престолу су, не само на црногорском, често владале жене које су биле омражене (Симонида и, доцније Душанова жена Јелена на двору Немањића, Јелисавета у Црној Гори, Јерина на двору Бранковића). Наравно, све су биле стран-

киње. Но, и жене српског порекла нису пролазиле ништа боље. Споменуо бих "кучку Видосаву" која је уништила јунака Момчила, Мару, ћерку деспота Лазара Бранковића и, у новијој историји, Драгу Машин. Сетимо се тврдње Григорија Цамблака да је Стефан Дечански ослепљен а Радослав Немањић изгубио престо због жене. Најпознатија међу "окруњеним вештицама" је свакако "проклета Јерина", византијска аристократкиња Ирина Кантакузин, жена деспота Ђурђа Бранковића. Њена је жеља, по народној песми, била да цео народ Деспотовине подвргне кулуку е да би подигли Смедерево, што се уопште не уклапа у историјске податке. Муж се, занимљиво, у народној песми уопште не спомиње, као да је она владарка целе земље, а деспот "папучић". Ђурађ Бранковић, вешт ратник и искусан дипломата, то сигурно није био. Додао бих да Ђурађ Црнојевић, супротно остарелом Милутину, није био ни стар ни слабашан и савременици га описују као "веома лепог, високог, у хаљини од злата по грчком" (Ћоровић 1989: 110).

Негативан однос према женама у патријархалној култури има свој сликовити опис у зборнику из Хиландара из XV века где стоји пословица коју цитира Александра Фостиков у свом раду "Жена - између врлине и греха" "нема главе као што је глава змије и нема зла као што је зло жене" (Приватни живот у српским земљама... 2004: 326). У средњем веку су се, стоји у раду Фостикове, жени приписивали "причљивост, паганизам, изражавање сексуалности и лоше вођење куће" (Приватни живот у српским земљама... 2004: 326). Грешно је, заправо, било све што не води зачећу, чак и помисао на сопствену жену. Брутално опхођење према жени је било озакоњена пракса. У предратним памфлетима СПЦ осуђују се жене које се облаче "по европски", што је подразумевало кратке сукње, слободно понашају или пуше. Такве жене су се сматрале за, како Радина Вучетић, у поглављу "Жена у граду" каже "проблематично женскиње, мишоловке" (Приватни живот код Срба... 2007: 150). Уздисали су бројни аутори, па и Нушић у свом *Ујежу*, за "старовремском Србијом" у којој није било сифражеткиња.

Изглед

Све три споменуте жене - владарке су изузетно физички привлачне, с тим што су млетачка и византијска лепотица у својим двадесетим, а Генералица је одавно прешла четрдесету. Јелисавета има велике зенице што сугерише да је реч о особи слабих нерава.

Костим

На њима су провокативни костими: Генералица носи балску хаљину која открива све њене драже, Јелисавета је у раскошним млетачким хаљинама, а Симонида носи зелену византијску хаљину која има велики изрез на грудима.

Језик

Генералица говори мужевљевим немачким и матерњим италијанским. Симонида говори српски. Јакшић је ставио напомену да Јелисавета не зна српски језик. У сценама у којима Јелисавета комуницира са Црногорцима српски мења италијански.

Концепција лика и карактеризација

Генералица, римска аристократкиња, је од салона створила свој микрокосмос. Њена намера је јасна: у ноћи пред Пепељаву среду 1851. године (доба кад су грађани гледали да се, први дан поста пред Ускрс, посипају у цркви пепелом, али су, самим тим, бројни међу њима гледали да згреше што више кад оду на вечерње маскен - балове), она жели да засија међу угледним званицама и потврди своју лепоту која је полако напушта. Не треба заборавити да је она измештена из још једног разлога: италијанске државе предвођене Пијемонтом воде, у то време, ратове за уједињење против главног противника - Аустрије. Генералица не говори много о себи, али су зато њена дела индикативна, тј. Црњански примењује код ње имплицитно непосредну технику карактеризације. Она јесте одомаћена Бечлијка, али је за њу боље ако је њен љубавник утицајни политичар, барон Шалер којег једино занимају Аустрија и Балкан. Њен љубавник је и пуковник Стратимировић, вођа Срба у Јужној Угарској 1848. године. Стратимировић је послан од стране апсолутистичког канцелара Баха у Ломбардију да гуши устанак народа који такође тражи своје право на слободу као и српски народ. Млади пуковник је у њеним очима наочит, прави "српски храст" али, кад се суочава с његовим гневом она не пориче да "Барон Шалер уме да воли!" (Црњански 1966: 35). Били у питању љубавничка вештина или заштита, тек Стратимировић остаје ускраћен за одговор. Ударајући шамар младалачкој сујети Генералица показује да уме да контролише

своју судбину.

Генералица, у очајничкој жељи да врати младост, што је њена једина тежња у комаду, кокетира са свим мушкарцима. У њеном фокусу су махом Срби. Она је одбијена хладноћом филолога Ђуре Даничића, а затим се удвара Корнелију Станковићу, композитору и, доцније, болесном Бранку Радичевићу. Њен укус је једноставан: "Све што је младо до лудила волим!" (Црњански 1966: 54). Генералица је толико грчевита у својим опсесијама, да не пушта Радичевића да оде чак ни онда кад јој каже да она стари, а да он умире. Римска аристократкиња му опрашта и те тешке речи. Фасцинирано га посматра и кад му крв избије на уста. Младост, чак и она умирућа, потребна јој је више од ичег. Оваква опседнутост страшћу и младошћу служи јој да се и сама, барем на кратко, осети младом. У њеним размишљањима нема ничег осим гламура и помпе, она је театрална, аморална и заводи, као "нужну замену", а на згражавање гостију, слугу Жана. Онда, кад је све остало изгубљено, Генералица прибегава очајничком трику: крије свој лик маском, представљајући се лажно за Чезареову љубавницу, Глумицу. Она је, до тог тренутка, била кокета и развратница, али барем није користила превару и практиковала инцест. Њен пад се, самим тим, завршава ужасним открићем и Бебеовим самоубиством што је уједно и крај комада и њеног дотадашњег положаја у друштву.

Генералица, наравно, не представља само мизогину визију распусне племићке жене што би за Црњанског било сувише једноставно. Она јесте на први поглед тип посрнуле средовечне заводнице, али доживљава трансформацију. Ово је очито ако упоредимо ону самоуверену кокету на почетку комада и очајну жену жељну секса по сваку цену на крају комада. Самим тим, њен лик је динамичан, слојевит, поседује дубину, односно, разлику између спољашњег, раздраганог, површног, и унутрашњег живота лика, анксиозног, исфрустрираног. Ако бисмо Генералицу погледали из другог угла, закључили бисмо да је она заправо све време посредница између култура. Она подједнако шармира представнике средњоевропске - Аустријанце и припаднике "византијског круга" - Србе. С друге стране, она сама долази из древног града без чије цивилизације, културе, науке не би ни било образованих и просвећених Аустријанаца или Срба, свеједно.

Уколико одлучимо да одемо корак даље, закључићемо да је она бахантски расположена. Генералица подсећа на жену древног патрицијa која одлази кришом до тамница у којима су спавали гладијатори и са њима, иако су сужњи, проводи ноћ. Гладијатори за римску матрону представљају, преки, дивљи и варвари, суштину мужевности коју њен муж никад неће поседовати. Такви "гладијатори" су, само у грађанском салону, српски "варвари" и њен омиљени "полуварварин", Чезаре. Блиско ми је, самим тим, тумачење Драгутина Прохаске из 1919. године да Генералица представља стару Европу која је заљубљена у "младе" народе. Генералица је стара, накинђурена Европа која покушава да исцеди лепоту и снагу из балканских народа и доноси смрт онима који нису сигурни припадају ли западном или источном свету (Чезаре). Стога не чуди што је ово дело, које не иде "на прву лопту", пуно испрекиданих, кратких разговора, сво у драмском стакату, испрва несхватљиво, пребрзо, многима и помало збркано чекало "шест деценија прво извођење" (Марјановић 1995: 58).

Сличног, италијанског, млетачког порекла, и, нимало неважно, католичке вероисповести, је и Јелисавета. Њен лик је базиран на историјској личности Елизабети Ерицо, кћери млетачког дужда која је заиста била жена кнеза Ђурђа Црнојевића. С обзиром на већ наведене предрасуде о "Млецима", Јелисавета није могла да испадне ништа боља. Њено "латинско", "преварантско" порекло и охолост потиче из класног положаја, али и неописиве лепоте. Измештена у далеку, сурову земљу, она нариче, у аутокоментару, над својом судбином и у очајању се одриче своје отаџбине:

"Не, то није моја Венеција

Невеста сјајна мора зеленог" (Јакшић 2000: 26)

Свом оцу, иако је не види, поручује, с балканским патосом:

"Што ме удаде

Што ме продаде?" (Јакшић 2000: 26)

Јелисавети не помажу речи гласника Леонарда да њена несрећа "Венецијанцима срећу доноси" (Јакшић 2000: 29). Разлог "млетачке среће" је једноставан: из династичког брака са Ђурђем Црнојевићем ће, а за нешто пушака, барута и штампарију, настати чврста веза са

ратоборном државицом. Црна Гора ће тако са својих хиљаду "горских лавова" штитити Венецију од турског напада, с обзиром да се султан заклео да Млетке претвори у пепео. Занимљиво је да је сличан договор, повољан за Млетке, склопљен и у *Максиму Црнојевићу*. Сва средства су оправдана зарад циља. Венецијанска заводница с поносом говори о томе како се Млеци гнушају поштења, савести, правичности али истовремено за своје земљаке каже: "Жене сте, сви!" (Јакшић 2000: 34). Ово се може протумачити као крик очајне жене, али и као порука самог аутора која је вештачки налепљена на њене усне.

Патријархална околина осећа опасност која долази од Јелисавете. Брат Станиша више пута спомиње Ђурђу који је, иако строг и патријархалан, заљубљен у њу, да "не да на вољу" својој младој супрузи. Спомиње се и да се заборавило ко носи панталоне у кући, тачније: "она калпак, а он перишане" (Јакшић 2000: 42). Перишане су украсне игле које су носиле жене док калпак пристаје неком епском јунаку, са све "чекркли челенком". Дакле, слушати женине захтеве, жеље, не само неразумне, какве Јелисавета има, значи ништа друго до потчинити се и изгубити мушкост. Кнегиња је навикла на другачији третман што додатно повећава омразу јер очекује да јој сви љубе руку, па и Станиша јер је такав обичај на европским дворовима. Црногорцима, који једино оца и свештеника љубе у руку, захтев за поштовање европске етикеције је ништа друго до емаскулинизација. Драгуљи које добија на поклон јој, с друге стране, нису страни. Ипак, она се гнуша алема који јој поклања Станиша као деверски дар јер је скинут са буле скадарског паше којег је убио.

Иако ужива све могуће погодности на црногорском двору Јелисавета, пуна медитеранске страсти, тражи још и љубавника. Налази га у лику капетана Ђурашка, наивног јунака који постаје оруђе млетачке политике. Тако он одаје све војводе и сердаре, у првом реду Станишу Црнојевића и Орловиће, који се одупиру слању Црногораца у Млетке јер не желе да бране туђу земљу уместо своје. Ђурашко није Јелисаветина љубав али јој се допада. Кнегиња сматра да је он варварин али не у тој мери као други Црногорци. Њена лепота је неприкосновена. Диве јој се и црногорске жене па чак и Станиша, њен највећи противник, примећује да је краси "рубин усница" (Јакшић 2000: 57). Мада, руководећи се веровањем да је не само отето већ и лепо проклето, следи да је Јелисавета проклета Латинка и да је њена лепота "ко у меду несносна жаока" (Јакшић 2000: 89). То је жена која "очима може да убије", привлачна и застрашујућа.

Лик Јелисавете Ерицо се, из горе наведеног, може схватити као тип фаталне заводнице и размажене лепотице. Она, усред политичких превирања, уништава све чега се дотакне док је на крају њени поступци не одведу у лудило. Но, историја говори нешто сасвим друго: Ђурађ Црнојевић јесте оставио власт Стевану Црнојевићу. Станиша, који је преузео ислам, завладао је тек 1514. године. Црна Гора потпуно губи независност 1499. године, без отпора. Занимљиво је да је Јелисавета Ерицо, која је, ако је судити по у историјским књигама, доста допринела раздору међу Црнојевићима (Ћоровић 1989: 110) била вољена од мужа којег је оставила. Ђурађ Црнојевић је прошао тегобан и превртљив пут, од Венеције где је предводио одред плаћеника до имања у Анадолији, поклона турског цара на којем је и умро. Јелисавета је, супротно обичајном праву, наследила његово имање. Његов тестамент и, уједно, љубавно писмо својој жени, тако нетипичан за то доба гласи: " ...сјећајући се љубави којом смо се волјели, и чувања властите части, било кад сам био на путу, било кад сам се налазио код ње. Друго не пишем, само да те Бог сачува са дјечицом, драга жено. У твоју корист, Изабето, понављам, одричем се свих својих посједа у цјелини послије моје смрти" (Стара српска књижевност 2001: 366).

Јелисавета у комаду је оличење путене, политичке, цивилизацијске, културне, моралне претње. Њени планови деформишу државу, племе и све око ње. Она уноси хаос у црногорске редове, протерује старог Орловића, симбол части и јунаштва. Кнегиња окреће браћу једне против других. Многи због тога из ината прелазе у ислам. Јелисавета изазива грађански рат који доводи турску војску на границу. Црна Гора губи владара који с њом, полуделом, напушта земљу. Кћи млетачког дужда не оклева да наизменично прети, шармира, убеђује. Чини се да је написана као потпуно дефинисан, праволинијски лик. Но, поставља се питање њеног мотива. Она се, на почетку комада, налази у немогућој ситуацији

и чини све што се од ње очекује, иако из тога нема никакве користи. Њена отаџбина ће можда бити спашена, али је она никад неће видети нити добити неко признање. Њен муж је, све и да му открије млетачке намере, неће другачије гледати. Љубавник јој је једина утеха, али је и он само један од њених пиона. Тако, кад се Ђурашко врати не убивши Орловићевог сина, она га одгурне и каже: "Он и даље живи!" (Јакшић 2000: 189). Усамљена је, изневерена од свих. У њеном срцу нема места за друге. Велика је мистерија да ли Јелисавета воли себе или само свој физички изглед. Узмимо Јелисавету као потпуно прагматичну манипуланткињу. Она нема интереса да помогне било коме, а ни начина да помогне себи. Зашто онда чини то што чини? Она је психолошки тешко објашњива и одбрањива, манипулативна и мизантропкиња, али без неког опипљивог личног интереса.

Лик Јелисавете припада традицији зрелог романтизма. Она представља "la belle dame sans merci" Китса који жену изједначава са сном и смрћу. То је новина коју уводи Јакшић; он, штавише, спаја два романтичарска апсолута: жену и политику. Јелисавета је потпуни антипод патријархалном типу жене, самовољна, сензуална претња заједници. На крају комада, она се од симбола спушта до личности и, сходно томе, полуди. Кнегиња не тежи ни томе да Ђурашка постави за марионетског владара већ испуњава млетачка наређења од речи до речи иако ризикује а награде неће бити. Она је преврtљива, дакле, по некој својој фиктивној "женској природи" и, као таква, у служби најпреврtљивије државе - Млетачке. Саздана по узору на Лејди Макбет, она је оличење свега манипулативног. Јелисавета има демонску снагу која је толико снажна да јој Ђурашко, и поред тога што је свестан да она манипулише њим и тера га у пропаст, не може одолети и он одлази да уништава своје саплеменике с речима: "Ја у мрак одох... због светлости!" (Јакшић 1987 : 204)

Јелисавета показује своју слабост тек на крају комада. Манипулисати људима је једно али суочити се с ратом и крвопролићем нешто сасвим друго. Лудило Јелисаветино је занимљиво приказано, као комбинација Офелијиног и Лејди Макбет. Она хода, како се турска војска приближава, хладним каменим здањем у дугој ноћној халини. Муче је демони, страхови, привиђења. Цетињски двор се претвара у гробницу, а племићи у аветиње. Иако подмукла и манипулативна, она није Амазонка. Склона је сплеткама које се реализују далеко од њених очију, на сигурној удаљености. Самим тим, она не може да гледа насиље и претвара га у нешто што оно није. За разлику од Лејди Макбет која, притиснута савешћу, види на рукама крв коју не може опрати, Јелисавета потпуно потискује своју савест и своју кривицу претвара у украс. Тако је Ђурашко сав у крви а она то не примећује и убеђује себе да њен љубавник носи јако лепу црвену кошуљу. Јелисавету тако уништавају ужаси које је сама направила.

Истини за вољу, Јелисавета није само "слабо женско". Она је отелотворење млетачке политике "Serenissime" као такве, пребогате и безобзирне, лепе и заводљиве, којој "не приличи хладна озбиља". Венеција је окривљена за крај црногорске државности која је, по аутору, у следећих два века симболично тињала оличена у локалној цркви. "Латинка" јесте "ђаволица" (Јакшић 2000: 114) као што су у очима Црногораца Латини "пусти ђаволи", али она нема снагу да подигне сечиво. Многе ствари које се одвијају су супротне њеним плановима и она их одобрава. Тако Ђурађ, на своју руку, протерује противнике политике сарадње с Млецима. Јелисавета не жели да било ко буде протеран, само да хиљаду ратника оде у Млетке. Ипак, она се, увучена у коло сопствених планова, не може извући. Горштачку храброст не може скршити нико осим неслоге и инфилтриране, иноверне, католичке опасности у лепом паковању које представља жена замамног изгледа и дијаболичког ума. Њено деловање на црногорском двору представља слом патријархалног система и рушење епских етичких модела. Страх од доминантне жене је толики да је за део властеле мање зло да се потурче и униште државу. Јелисавета је, с једне стране, тип манипулативне заводнице коју уништава њена слаба "женска природа" ненавикнута на насиље. У Јелисавети постоји и нешто необјашњиво, лудо, што тера и друге да полуде за њом. Тако Ђурашко, рањен, у крви, пред лудом љубавницом и даље остаје опчињен Јелисаветом и прати је у стопу. Управо нелогичности које сам навео, мањак реалних мотива, чине Јелисавету енигматичним карактером са транспсихолошком концепцијом. Природа њеног луди-

ла није једноставна и не може се објаснити шоком због ратних страхота. У њеном деловању, ставу према животу, постоји нешто што тежи деструкцији као таквој, можда и уништењу свега што представља њој знани свет.

На, по мишљењу странаца, дивљачном српском двору у Паунима, 1314. године живи Симонида. Она је кћи византијског цара, у земљи која је "поприште вечног Бизанта и Рима " (Бојић 1987: 33), приказана у атмосфери "дворске и еротске интриге" (Бојић 1987: 23). Ова јунакиња "драмата у једном чину" је у раним двадесетим. Аутор је експлицитном ауторском техником карактеризације описује као високу, беле пути, на лицу јој је "патнички израз ране зрелости. Тип грчки. Коса као ватра. Зелене очи са великим зеницама" (Бојић 1987: 23). Симонидине зенице за разлику од Јелисаветиних, представљају страст, а не притајено лудило. Симонидина лепота, додуше, делује више келтски но грчки. У њу су заљубљени сви, од слугу, пажева до црквених великодостојника, па и самог Данила, игумана Хиландара. Чак ни овај ледени циник, верни Милутинов помоћник, не може да одоли њеним дражима.

Симонида је од другог кова у односу на Јелисавету. Она је већ са пет година удата за Милутина, краља којем попуштају одлучност и снага, јер је већ дубоко ушао у своју "јесен". Држава му јесте моћна и велика, али он тако мало личи на њу. Но, и та моћ је варљива. Турска се појављује као нова сила и српски витезови, на челу са великим војводом Новаком Гребостреком, већ су однели своје прве победе над завојевачима који дробе Византију. Историјски гледано, ови успеси су били пролазног карактера. Двор је пун странаца: Мађара, Византинаца, католичких калуђера "француишканаца". Свако представља интересе своје државе који су, сви одреда, супротстављени интересима Србије. Милутин је глув на преклињање властеле, па и Теодоре Смиљац, Татарке, супруге његовог сина Стефана (који се у Зети одметнуо од оца и лежи окован у Скопљу), да га поштеди казне ослепљивањем. Милутин је, и то треба напоменути, већ водио мучне ратове против свог брата Драгутина. Северни део Србије је постао посебна држава под мађарским протекторатом. Милутин мора да буде непопустљив ако жели да сачува јединство државе. Разлог је и у доказивању да "стари лав" још има зубе. Милутин је при том и под притиском свог "канцелара" игумана Данила.

Српска краљица, некадашња византијска принцеза, са својом империјалном, али путеном лепотом и, парафразирао бих Крлежу, "вишком фосфора у очима", је једина која може да ослободи младог краљевића његове несрећне судбине. Симонида воли Стефана и спремна је да све учини да би га спасила. Она је свесна своје лепоте и утицаја. Далеко је од понизне, заглупљене жене какву пропагира патријархално друштво. Њено изражавање је, чак и кад говори о блуду, поетско и складно. Она поседује маску натприродне лепоте и грациозности, иза које се крије заљубљена жена. Самим тим њен лик поседује дубину. Овај очајнички подухват, с обзиром да Стефанова жена са двоје деце на рукама није успела у томе, има као своју мету најтврдокорнијег, најпреведанијег поданика краља Милутина - игумана Данила. Игуман је висок, снажан, плећат, у "најбољим годинама" и, иако је у средњим четрдесетим делује као да има десет година мање. Његово држање пре пристаје неком хајдуку или раскалашном витезу него монаху. При том је Данило и богат, образован, писац, рођени дипломата. Ни војевање му није страно - успео је да одбрани Хиландар од "Каталунске компаније", шпанских витезова - одметника. Данило живи у раскоши непримереној монаху - у великој кући са чврстим, високим зидинама, правом минијатурном дворцу. Ово је и историографија потврдила - игуманово боравиште на Хиландару одговара овој слици. Вино и жене му нису страни и наложнице га редовно посећују. Приче круже, али доказа чврстих нема, тако да врлине и даље остају јавне, а пороци тајни.

Ако би посматрали по физичкој привлачности чини се да би, на први поглед, Симонида из бројних разлога изабрала Данила за љубавника, али то није тако. Њена љубав, Стефан, је слика свега онога што је њен муж некада био - привлачан, мужеван, омиљен, али истовремено има у себи и нешто рафинираности која не припада свету српског двора баш као што је то "нешто" Јелисавета нашла у Ђурашку. Но, Стефан није етеричан, идеализован младић и њена жеља је врло путена: "уста су му слична чаробноме воћу. Хоћу да их пијем" (Бојић 1987: 61), "дај ми да тонем у те очи" (Бојић 1987: 63). Не треба заборавити да њену страст и идеализовање Сте-

фана појачава и то што, по свему судећи, или никад није била са мушкарцем или јој је он био једини љубавник. Константин, Милутинов син, заљубљен у њу, поносан на своје грчко порекло (изузет из детаљније анализе због мале епизоде) схвата да у Симонидином брачном животу нешто није "по правилима" и каже: "Та за синове краљ те узе!" (Бојић 1987: 60). Његове речи су вероватно тачне, јер брак, по свему судећи, није конзумиран. За своја недра на једном месту Симонида каже: "ни презрели краљ их још није такао" (Бојић 1987: 67).

У историји ствари стоје сасвим другачије: Симонида је са пет година, 1299. године, ушла у брак са Милутином. Ово је био очајнички потез византијске круне у тежњи да се зауставе успешни походи српске војске према данашњем северу Грчке. Дакле, имала је пар година мање него у комаду. Нема доказа да је била у вези са Стефаном или гајила било каква осећања према њему. Занимљиво је да је Симонида 1317. године побегла од Милутина. Замонашила се не би ли избегла брачне везе. Брат Константин је, изморђену, отео из манастира и вратио на српски двор (Ћоровић 1989: 178). Симонида се, по Милутиновој смрти, вратила у Грчку и умрла у манастиру Светог Андреја. Са Милутином није имала деце. Постоје нагађања да је то било због старости краља, њене неплодности или, чак, кршења договора о "конзумацији брака", тј. Милутиновог силовања малолетне Симониде.

Шта год да је од ових претпоставки тачно сигурно је једно: Симонида није била срећна на српском двору. Да ли су томе разлог били "мрски скоти" , "Срби масних власи и црвена врата" (Бојић 1987: 62) којима се "под чизмама новим опанци виде" (Бојић 1987: 43)? У комаду је акценат стављен на љубав која не зна за стид и она отворено каже Данилу како би се одрекла круне за пољубац. Заљубљеност ипак не омета Симониду у њеним намерама - она прагматично нуди повластице и блага. Симонида констернираном Данилу нуди место епископа, архиепископа, а зна и да му прети. Као одговор добија:

"Једна је вера, моћ је њојзи име

Један Бог је само - држава се зове" (Бојић 1987: 66)

Али, на спомињање њених чари у Данилу се "јавља човек, мужјак". Она нуди себе, директно, без оклевања: "На, љуби и сиши" (Бојић 1987: 67). Да би засладила понуду тврди да је добра љубавница: "у ложници мојој грех бије у струне" (Бојић 1987: 68) и њен позив се претвара у вапај: "за леш прикована док ми недра пупе!" (Бојић 1987: 72). Симонида тако каже да ће њена младост, без љубавника, улудо проћи. Спремна је да Данилу служи "ципарскога вина" и да му се подаје "до рођаја дана" тј. да проведу ноћ заједно. Она то ради у очајању, јер је њено тело последње што може да понуди. Трансформише се из сигурне, интелигентне принцезе у сломљену особу која још једино може да понуди себе. Данило одбија њен предлог у име државних циљева. Као представница емотивног, путеног принципа, Симонида каже: "Ја не желим вечност - ја сам само жена" (Бојић 1987: 72). Данило се, суздржавајући се од оног што стварно жели, правдајући да "држава то тражи". Овај моћник се понаша као Reichov малограђанин код којег сексуално потискивање доводи до "настајања грчевитих осјећајних представа о части, обавези, храбрости и самосавладавању" (Reich 1981: 64). Милутин затиче Данила и Симониду и прави се да не примећује шта се између њих догађа. Разлог је једноставан: не жели да се, стар и угрожен са свих страна, сукоби са својом десном руком. Одлука се неће мењати: Стефан ће бити ослепљен. Симонида није типична представница разврата и интриге. Њена политика је наивна и у старту нема шансу да се реализује. Једино што на крају има да понуди је она сама. Њена усамљеност је највећа у односу на друге две "жене на власти". Нема снажног савезника, љубавника, пажеви је мило гледају, али је то изван њеног видокруга. Породица из које потиче је држи на дистанци и занимају је само сопствени интереси.

Занимљив је и сам избор теме. Бојић се није окренуо великим еповима и јуначким делима већ свету дворских завера, наличју епа. Више не постоји свет романтичарских историјских драма. Српски двор на позорници је онакав какав је и ван позорнице - без морала, руковођен личним интересима. У таквом свету све што је лепо и чисто мора бити запрљано или уништено. Самим тим и Симонида. У византијској принцези постоји наглашена одбојност према средини у којој се налази. Овај део Симонидине личности је нарочито подвучен јер, без обзира на то што је, на први поглед, у праву, она је одлучила да се меша у државну политику. Арогантна је, сигурна у своју лепоту, потенцијална (или већ

јесте) прељубница која се меша у "мушке послове". Стога њене жеље и планови морају бити кажњени, а држава "враћена у нормалу". Симониду њена средина третира као искушење које се, мада не злобно и крвожедно као Јелисавета, нуди "српском роду" оличеном у племству и Цркви. Аутор није оправдавао Симонидине поступке самом чињеницом да је представио као потенцијалну прељубницу, али јој је дао људску димензију која надилази стереотипе. Њено византијско порекло није толико битно колико њена тежња да буде заједно с оним којег воли. Симонида, с друге стране, има квалитете и представља динамичан лик, префињену, осећајну, интелигентну, слојевиту индивидуу.

Симонида у драми је, ипак, супротстављена оној из старе српске књижевности. По Григорију Цамблаку, Симонида је била узрок ослепљења Стефана Дечанског: "жена га је уништила као што је жена навела Константина да убије сина Приска" и додаје: "угаси се родитељска топлота с женском бестидношћу" (Стара српска књижевност 2001: 253). Цамблак алудира на римског цара Константина који је убио сина Приска због завере и то на наговор своје жене. Симонида је, дакле, демон који је ушао у Милутинов ум, грешна, страна жена. Недостаје јој само оптужница да се бавила вештичарењем као Мара Бранковић, и деформисала иначе доброг владара који се пре "беше начинио помоћником Вишњега и ка Њему једино гледаше" (Стара српска књижевност 2001: 252). О богобојажљивом Милутину, бруталном владару који се женио и разводио најмање четири пута и ратовао против рођеног брата нема ни говора. Но, Цамблаков поступак је био стандардан с обзиром да су сви Немањићи (осим Душана Силног) били свеци. Мали куриозитет: Душан Силни није канонизован за свеца али не због тога што је наредио да се његов отац Стефан Дечански убије. Патрицид је, не само у Србији, био уобичајена пракса у унутардинастичким борбама. Разлог је био у томе што је, бежећи од куге, повео своју супругу на Свету Гору где је забрањено да крочи жена. Претпоставља се да је овај, за средњи век шокантан гест, почињен из љубави и бриге према својој жени, довео Душана у велики сукоб с Црквом. Стога је Душан изостављен са списка светаца којима су сви злочини били опраштани.

Бојићева драма би, да је одигран и њен историјски, други део, била заиста сушта супротност трагичком тону *Краљеве јесени*. Наиме, Стефан Дечански јесте званично ослепљен у Овчем пољу и отац му је, пред крај свог живота, опростио побуну. Ослепљивање је, по свему судећи, било фиктивно. Џелат је био поткупљен да, вероватно, опрљи Стефанове капке и Стефан је, по очевој смрти, напрасно прогледао. Стефан је започео борбу за престо, убио претендента Константина позивајући се на "словенско порекло по мајци" а Константиново тело је "приковано ексерима за дрво, расечено на пола" или је пак "од лобање направио пехар као бугарски ханови" (Ћоровић 1989: 182). Сурови лик оца би тако пристајао и сину. Остала би додуше једна прича са делом истине у себи: о усамљеној принцези која је као дете удата за краља силне непријатељске земље.

АНАЛИЗИРАНЕ ДРАМЕ

"Јелисавета, кнегиња црногорска" Ђура Јакшић
"Краљева јесен" Милутин Бојић
"Маска" Милош Црњански

ИЗВОРИ

Бојић, Милутин, Изабране драме, НОЛИТ, Београд, 1987

Црњански, Милош, Маска, Просвета, Београд, 1966

Јакшић, Ђура, Јелисавета, кнегиња црногорска, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000

ЛИТЕРАТУРА

Ћоровић, Владимир, Историја Срба, 1-2, БИГЗ, Београд, 1989

Историја српске књижевности 2- барок, Научна књига/Досије, Београд, 1991(приређивач: Павић, Милорад)

Историја српске књижевности 3- класицизам, Научна књига/Досије, Београд, 1991 (приређивач: Павић, Милорад)

Константиновић, Радомир, Философија паланке,

Трећи програм Радио - Београда, Београд, 1969

Марјановић, Петар, Југословенски драмски писци XX века, Академија уметности у Новом Саду, 1985

Марјановић, Петар, Мала историја српског позоришта, Позоришни музеј Војводине, 2005

Марјановић, Петар, Црњански и позориште, Прометеј/ Академија уметности Нови Сад, 1995

Марјановић, Петар, Почеци српског професионалног националног позоришта, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009

Марјановић, Петар, Српски драмски писци XX столећа, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2000

Приватни живот код Срба у двадесетом веку, Clio, 2007 (приређивач: Ристовић, Милан)

Приватни живот у српским земљама средњег века , Clio, Београд, 2004 (приредиле: Марјановић - Душанић, Смиља / Поповић, Даница)

Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба, Clio , Београд, 2005 (приређивач: Фотић, Александар)

Reich, Wilhelm, Масовна психологија фашизма, Младост / БИГЗ, Загреб/ Београд, 1981

Српска књижевност средњег века, Медијски центар Марко, Београд, 1997 (Избор: Симић, Светлана)

Стара српска књижевност, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/ Нови Сад, 2001 (Приредила: Томин, Светлана)

Весна Крчмар

ПОЧЕЦИ РАДА ПОЗОРИШТА „ПРОМЕНА“

У намери да се осветле прве године рада (1978-1984) Академског позоришта *Промена* Академије уметности у Новом Саду и тако сачувају од заборава, настао је овај текст. Стицајем околности нашла сам се у позицији неутралног позоришног посматрача, који покушава да на основу докумената, сачуваних унутар корица регистратора, после три и по деценије, сачини кратак преглед значајне појаве надахнутог истраживачког рада на пољу позоришне уметности студената режије, глуме и њихових професора, најбољих зналаца позоришта, у првим годинама рада Академије уметности у Новом Саду.

Посматрају се представе – *Марио и мађионичар* Т. Мана и *Јуда Искариотски* Леонида Андрејева у режији Милана Белегишанина, *Лудак и опатица* Виткијевича, *Јелка код Иванових* Александра Введенског у режији Хариса Пашовића, *Столице* по тексту Е. Јонеска у режији Слободана Мојака. Ту су још представе *Светионик* Јуџина О'Нила у режији Милана Белегишанина и *Емигранти* С. Мрожека у режији Бранислава Свилокоса, насталих у току лета 1978. и 1979.

Потом нас истраживање Академског позоришта *Промена*, зауставља на две режије Хариса Пашовића: *Мара / Сад* Петера Вајса и *Хамлет* Луиса Буњуела, који представља југословенску праизведбу тог Буњуеловог текста на Дубровачким љетним играма.

Обе представе су настале у шестој години рада *Промене* и означавају *Театар у настајању*, како је именован ток њиховог учешћа на МЕС-у, познатом фестивалу у Сарајеву. Харис Пашовић је на врхунцу свог експерименталног, готово лабораторијског рада у театру, који је био уочљив и у претходним представама *Лудак и опатица* и *Јелка код Иванових*. Наставља са укључивањем публике у представу, не одмиче се сасвим од ње и тиме поништава границу здравог и лудог, што доприноси кохерентности представе, потребној вишезначности и слојевитости. Посебно је значајан његов рад на ангажовању студената глуме, првих година, са свих академија у Југославији.

Изузетан педагошки метод професора Боре Драшковића стварао је младе редитеље који су улазили у свет режије у великом распону интересовања и сценских остварења. Ако их хронолошки сврстамо, прочитаћемо имена: Бранислав Свилокос (нажалост прерано преминуо), Милан Белегишанин, Харис Пашовић, Слободан Мојак...

Позориште *Промена* формирано је као отворено позориште у коме су кроз живу позоришну делатност студенти истраживали театар и учили о њему уз менторство својих професора, врхунских позоришних зналаца.

У почетку позоришне узлете пратимо од *Емиграната*, *Светионика*, па званично – преко *Марија и мађионичара*, *Јуде Искариотског*, *Лудака и опатице*, *Јелке код Иванових*. Задивљујући је број фестивала које су поједине представе обишле, то ново истраживање јединственог односа гледаоца и глумца, као и трагања за мизансценским решењима која ће тај однос изразити. О вредности појединих представа, попут *Јелке код Иванових*, понајвише говори њена моћ антиципације. Ко је могао да слути да ће та колективна смрт, општи покољ на крају представе 1983. године бити, десетак година касније, део наше реалности. Позоришта има и ту моћ! Стога је тако велико и моћно.

Две представе које су настале у шестој години постојања Академског позоришта *Промена*, представљају стваралачке узлете, тада младе, Академије уметности у Новом Саду. Професор Боро Драшковић као трајна инспирација и поуздан театарски зналац, водио је своје даровите студенте режије и глуме кроз непознате, али изазовне, истраживачке рукавце сценске игре.

Харис Пашовић је, сасвим на трагу ранијих редитељских успеха остварених са представама *Лудак и опатица* и *Јелка код Иванових*, посегнуо за изазовним делом *Мара / Сад* Петера Вајса и *Хамлет* Луиса Буњуела. Избор дела, посебно *Хамлета*, који је био југословенска праизведба, говори о изузетној редитељској храбрости, обавештености и истанчаном нерву за истраживање Игре.

Иако рађене као студентске представе, оне су пласирале нова глумачка имена која су наредних деценија обележавала најзначајније домете професионалних позоришта. Чињеница да се представе које су рађене у оквиру рада на Академији, играју на, тада најпрестижнијим југословенским фестивалима, остаје као најуверљивији показатељ „златног доба“ Академије уметности у Новом Саду.

***

Ако се препустимо хронолошком току приче, кренућемо од обавештења да је Академско позориште *Промена* основано 1978. у Новом Саду у жељи да то буде „ново поимање театра, нов став према сценској уметности“, да би у дијалогу са професионалним позориштима остварили нешто што би се именовало као „новосадски позоришни идентитет“ у најширем смислу. Кроз заједничку иницијативу студената и професора Академије уметности, кроз живу позоришну делатност студенти истражују театар и уче о њему. Конституисано на професионалној основи у којој је укључено тринаест редитеља и тридесет два глумца, који су уједињени само да живе и стварају на сцени. Али субвенција је изостала. Свесрдну помоћ имали су од професора, највећих зналаца театра, попут професора – Боре Драшковића, Бранка Плеше, Михаља Вирага и других. Помагала су им и професионална позоришта у граду – Српско народно позориште уступањем простора Веселог театра „Бен Акиба“, а Новосадско позориште помогло им је у реквизитима, костимима и другим неопходним средствима.

Позориште *Промена* је формирано као отворено, јер ту глуме и режирају и студенти других факултета, али и професионални глумци, међу којима се у првим годинама посебно уочава име Мирка Петковића, глумца Српског народног позоришта. Већина представа које су касније освајале фестивале, смотре биле су дорађене и проширене испитне представе студената режије и глуме.

Марио и мађионичар Томаса Мана у адаптацији и режији Милана Белегишанина, као премијерно извођење, обележава званично отварање Позоришта *Промена* 18. марта 1979. Сачуван је и шапирографисани позив који је упутила Академија као позив за свечани почетак. Публика је у тој представи треће лице, лице присутно и активно у сусретању Мађионичара и Марија. Уколико је она активнија, утолико се представа мења. Представа је доживела бројна гостовања – на Малом позорју 1979, МЕС-у 1980, у Атељеу 212... Критика бележи да је *Марио и мађионичар* најснажнији литерарни текст фестивала, повратак савременог театра литератури.

Непосредан контакт са публиком остварен је и у представи *Јуда Искариотски* Леонида Андрејева, руског новелисте, претече европског експресионизма.

Представа *Јуда Искариотски* је награђена Статуетом „Одјека" која је уручена на другом фестивалу – Сусрет професионалних позоришта Војводине. Награду је уручио у име редакције Џевад Карахасан. Посебне хвале упућене су истраживачком позоришном поступку, а од глумаца је посебно похваљен Драгомир Пешић у улози Јуде.

Сусрећемо још две представе које су своја премијерна извођења везале за летње месеце 1978. и 1979. године. То је, прво, *Светионик* Јуџина О'Нила, коју је режирао Милан Белегишанин у сарадњи са Културним центром „Соња Маринковић". Следе *Емигранти* Славомира Мрожека у режији Бранислава Свилокоса у организацији Културног центра омладине. Глумачка остварења – Миодраг Петровић и Радован Кнежевић. Било је то театарско узбуђење у току лета 1979. *Столице* по Јонесковом тексту је режирао Слободан Мојак, али је остао у оквирима авангардног театра.

Са Виткијевичевим делом *Лудак и опатица* пажњу југословенске позоришне јавности привлачи млади студент режије Харис Пашовић. Била је то његова испитна представа, рађена у трећем семестру 1982. године. Посебно истиче педагошки метод професора Боре Драшковића, који има „најбољи могући начин рада са студентима". Студенти имају апсолутну слободу у одабиру текста и истраживачком раду. Представа се догађа у психијатријској болници. Игра се у затвореном простору са јако мало гледалаца, са истанчаним осећањем атмосфере и психолошке интерпретације.

Јелка код Иванових Александра Введенског је следећи велики успех Хариса Пашовића, остварена у сарадњи са студентима треће године глуме у класи Бранка Плеше и друге године глуме у класи професора Радета Марковића. На фестивалу у Сарајеву – МЕС 1983. представа је добила награду као најуспешнији експеримент фестивала, али и Награду за најбољу представу Информативног програма. Била је и на Битефу, Фестивалу *Млади отворени театар* у Скопљу и *Гавелине вечери* у Загребу. Редитељ је настојао да сруши подвојеност сцене и публике, да пронађе јединствен однос гледалаца и глумаца, трагајући за мизансценским решењима која ће тај однос изразити. Гледалац бира свој угао посматрања. Само тридесет гледалаца да би се приближио број глумаца и гледалаца. Критика бележи да је Харис Пашовић открио потпуно непознатог писца и пружио доказе о снажној редитељској имагинацији, смислу за функционисање и симболичко организовање простора. Режија је јасна и логична до краја. Игра се између два огледала. Завршава се општим покољем, колективном смрћу, па посетиоци код Иванових морају у тишини напустити дом Иванових.

У шестој години рада Академског позоришта *Промена* Харис Пашовић се опредељује да ради *Мара / Сад* Петера Вајса, дело које је написано 1964. године. Револуција и њен историјски ток виђени су из перспективе савременог човека. На појмовном плану то Вајсово дело представља причу о прогону и уморству Жана Пола Мараа, идеолога француске буржоаске револуције. Њему је супротстављен Маркиз де Сад, отелотворење зла и тежњи француске декадентне буржоазије као скептични интелектуалац који револуцију тумачи са индивидуалистичких позиција. Истински јунак представе Академског позоришта *Промена* је Француска која представља универзално име за домовину светског револуционарног покрета. Револуционарна маса се препушта заносу и идејама о ослободи, једнакости, братству да би на крају све то пресахло смрћу главног идеолога. У представи су супротстављени револуционарни активитет аскетског Жан-Пол Мараа и пасивни индивидуализам скептичног интелектуалца Де Сада. Разнородним глумачким средствима су чланови Позоришта *Промена* сценски представили потресно преиспитивање историјске савести човечанства. Представа је учествовала на Фестивалу малих и експерименталних сцена у Сарајеву у току фестивала *Театар у настајању* насупрот *Театру данас*. Критика је посебно истакла глумачка имена: Вицко Руић, Александра Плескоњић-Илић, Гордана Ђурђевић, Александар Алач, Ненад Вујановић... И у овој представи редитељ је наставио са својим провереним редитељским методом – укључивањем публике у представу.

Следећи редитељско-глумачки подвиг била је југословенска праизведба комичне трагедије *Хамлет* Луиса Буњуела, у преводу Наде Бојић, на Дубровачким љетним играма. Надреалистички текст Буњуела је настао 1927. године а његова режија представља ауторов ре-

дитељски деби. Млади редитељ Харис Пашовић је био позван на ради представу у оквиру Игара на Ловријенцу, чему се он врло радо одазвао са глумачком екипом, која је обухватила младе студенте глуме свих академија у Југославији. Харис Пашовић истиче да „изглобљено време“ захтева још „изглобљеније позориште“. Представу је радио у Артоовој матрици, јер „постоји потреба за живим, отвореним позориштем, које има свој језик и своје специфично дејство“. Редитељ такође наглашава да је рад базиран на истраживању широких глумачких могућности тако да му је сваки дан представљао ново сазнање. Хамлета је играо Сенад Башић, студент прве године Академије сценских умјетности у Сарајеву, коме је то била прва улога у животу. Наравно, одмах на глумачком почетку, имао је велике шансе да се развије у великог глумца. Та представа је наставак ранијих истраживања на сцени и са професорским тимом на челу са Бором Драшковићем, омогућавала је алтернативну наставу.

Бућуел је тематизовао *Хамлета* на начин сна, подсвести, асоцијација, које делују на нас својом емоционалном енергијом. Глумац кроз лик пролази градећи фабулу на асоцијативном низу. Хамлет је бунтовник који се бори против система нељудских односа, против власти, моћи, против сурових животних мишоловки. Редитељ Харис Пашовић је у представи следио Бућуела у циљу истраживачког поступка. Драматуршки допринос дао је Славко Милановић, који је успешно дописивао ликове из Шекспировог *Хамлета*.

Посебна вредност представе *Хамлета* Л. Бућуела јесте указивање на неистражене просторе игре, тако да су они дочарали да је „као у сну стварност недохватна, али присутна“. Критичари су похвалили глумачку енергију и ентузијазам, али и посебно апострофирали имена: Гордана Ђурђевић, Михајло Плескоњић, Сенад Башић...

***

Такође, несумњива вредност јесте и слојевита и разуђена позоришна рецепција релевантних критичара, која стиже из свих центара – Загреба, Сарајева, Београда, Скопља, па чак и пољских театролога који су били редовни гости Стеријиног позорја. Тај позоришни нуклеус садржан у *Промени* покренуо је у круговима много позоришних иновација.

Тешко је поверовати да се тај истраживачки, позоришни занос, који се догодио са Академским позориштем *Промена*, оличен у ванредним представама, које су обишле све релевантне фестивале у Југославији, може у догледно време поновити. Између осталог, у међувремену смо остали и без своје велике Југославије.

Маријана Петровић

СЕРГЕЈ ОБРАСЦОВ НА ЕСТРАДИ

Одломак из необјављеног рукописа О глумцу са лутком

Своју естрадну каријеру, Сергеј Обрасцов, глумац и редитељ, најзначајнији луткар XX века, започео је у годинама НЕП-а[1], кад је уметност претходне идеологије већ дубоко пустила корене на естради. Основни репертоар су чинили хумористи, сатиричари и извођачи циганских песама који су забављали богаташе простотама. Против малограђанштине и вулгарности, деморализованог и индиферентног гледаоца Сергеј Обрасцов је иступио са својим луткама, уз клавирску пратњу своје супруге Олге Александровне Шаганове-Обрасцове, глумице МХАТ-а II. "Шала, хумор, ирониja, елементи играчке ведрине, крче пут повременог ослобађања човека [...]"[2]. Да би се боље разумео тренутак и значај појаве Сергеја Обрасцова са луткарским нумерама на естрадној сцени, пре него што се упознамо са његовим чувеним Романсама са луткама и минијатурама пародијско-сатиричног жанра, изнећемо основне напомене о естради у Русији и СССР- у, које су по мишљењу аутора за то потребне.

[1] НЕП - Нова економска политика, уведена марта 1921. по Лењиновом предлогу, на X конгресу Руске комунистичке партије је нови облик привредне политике у СССР- у, који је заменио дотадашње стање названо „ратни комунизам". Дала је позитивне резултате у обнови разорене привреде (нарочито индустрије) као последице светског и грађанског рата. То је била припремна фаза за убрзану индустријализацију, време настанка првих социјалистичких колективних сеоских газдинстава – колхоза и државних пољопривредних добара – совхоза. Основне карактеристике ове политике су: право сељака на слободну трговину вишковима производа, порез у натури, помоћ државе ситној индустрији, оживљавање трговине помоћу пољопривреде и индустрије и развој приватне (капиталистичке) својине али контролисане од стране државе.

[2] Fink Eugen, *Maska i koturna*, SCENA, br. 5 - 6, 1972., str. 93.

ЕСТРАДА У РУСИЈИ И СССР-у

Естрада је: „концертна или позоришна приредба".[3] Њена карактеристика је да у једном наступу сједињује дела различитих видова уметничког стваралаштва, књижевност, позориште, музику, плес, циркус... Основни елеменат естрадне уметности је нумера, тачка у програму, чија је битна одлика временска краткоћа, тако да по тој основи, естраду можемо одредити и као уметност малих форми. Свака нумера (дужине до 15 минута) треба да заокупи пажњу гледалаца, а „краткоћа радње уметника било ког жанра, подразумева максималну концентрацију његових уметничких изражајних средстава. Задатак се састоји у томе, да се током неколико минута оствари дело и покаже индивидуалност уметника. То је двоструки задатак, зато што се идејни и естетски смисао било које нумере на естради изражава само кроз извођача"[4]. Самим тим, то захтева веома промишљен, свеобухватан, темељан, прецизан рад.

Да би задовољила строге естетске критеријуме естрадна нумера мора да има уметнички облик и принцип композиционе различитости сваке нумере понаособ. Сложене у одређени програм, водећи се системом сталне правилне смене контраста и разноликости, оне утичу на раст пажње и интересовање гледалаца. Уметник на естради заједно са гледаоцима процењује јунаке своје тачке, смеје им се или саосећа са њима. Естрада се разликује од других видова уметности и по непосредном обраћању гледаоцима, тако што изласком пред публику естрадни извођачи уносе битне промене у приступу овој уметности. „Као и свака уметност, естрада је уметнички одраз стварности и утврђивање одређене идеје у сликовитој форми. Дијапазон интонација и осећања на естради протеже се од високе патетике до благог хумора, при чему су та осећања обично откривена, огољена."[5] У набрајању карактеристика естраде, не сме се изоставити њена васпитно - едукативна улога, која се не може одвојити од забаве публике. Та специфична особина ове врсте уметности, често је коришћена у сврху политичке агитације.

Као уметност, естрада у Русији се формирала у другој половини XIX века. Историчари позоришта наводе да је корен естрадних жанрова у народном стваралаштву на бази фолклора, игара и глуме скомороха, путујућих глумаца, што утиче на разумевање неких карактеристика естраде, као нпр. масовност и доступност. Према статистици у СССР-у, после кинематографије, естрада је најмасовнија уметност.

У XVII веку игре скомороха су спадале у „непристојности" које одвраћају хришћане од цркве. Још је цар Алексеј Михајлович у свом декрету *О чувању обичаја и искорењивању сујеверја* (1678) писао, да скоморосима који воде са собом медведе, плешу са псима и певају ђавоље песме, треба одузимати музичке инструменте и без оклевања их изломити и спалити. Поред инструмената, они су као уметничко средство користили и маске. Цар је наредио да народ не сме да пева скоморошке богохулне, скаредне песме, да им аплаудира и гледа свакакве ђавоље игре. Највећу популарност међу скоморосима имали су певачи, шаљивџије и глумци сатиричари. У оквиру њихових игара било је веселих сцена, претеча скечева као и примитивних циркуских тачака. Временом су се на пучким забавама појавили сатирични монолози у стиховима на савремене, актуелне теме (тако да су већ тада наступи имали социјално - сатирички смер), поскочице, извикивање нумера, уз истовремено призивање народа (претходници данашњих водитеља). Очигледно да су постојали скоро сви савремени жанрови унутар једног програма. Иако се временом модификовала, та разноврсност се сачувала до данас.

Други извор настанка естраде је у *дивертисментима* који су се појавили на позоришним сценама Русије XVIII века. После одгледане представе, ређале су се нумере, класични балет, руска народна игра, хор, а средином двадесетих година XIX века прикључиле су се комичне сцене, стихови савремених песника, басне... Естрада захтева првенствено живе, упадљиве, лако прихватљиве нумере. Шале, игре речима, изненађујући трикови, парадокси и неочекивано, су оно што плени. У природи уметности естраде су хумор, сатира и смех.

[3] видети речник САНУ

[4] *Русская советская эстрада 1917- 1929*, Очерки истории, група авторов, Искусство, Москва, 1976., стр. 14. (прев. М. П.)

[5] исто, стр. 21.

На њен брзи развој је утицало насељавање градова људима којима треба забава, тако да је тај процес био повезан са ширењем масовне културе.

Октобарска револуција је поставила агитационе задатке естради. То је био нови друштвено политички правац естраде који је одређивао њен репертоар и изражајна средства. Одједном је ту била и народна песма, која је само задржала мелодију, а добила савремен, ангажован текст, као и омиљени лик у народу – лутак Петрушка. Народни комесар просвете А. В. Луначарски, позивао је 1919. на радикалну промену односа према циркусу и естради истичући њихове предности: ефикасност, блискост и приступачност народним масама.

Многе уметности су утицале на развој естраде, али је и она утицала на њих. Појавиле су се представе које су користиле њена изражајна средства, тако да се отвара *Московско позориште сатире*, а касније и мјузик холови. Естрада је утицала и на боље разумевање термина „четврти зид", који је одредио Станиславски. Само уколико чврсто верује у постојање свога лика и свега што га окружује на сцени, глумац (у естрадном извођењу) ће постићи јак емоционални утицај на гледаоца.

Године 1928. појавило се ново име на естради, Сергеј Обрасцов, који је већ својим првим наступом са луткама изазвао „револуцију". На њу је „ступио као већ изграђен уметник, истински мајстор, са јасно означеним, непоновљивим стваралачким рукописом, својим идејно уметничким програмом."[6] Увођењем новог сатирично - пародијског жанра *романсе са луткама*, применом система Станиславског на луткарској сцени и у процесу глумачког рада аниматора, он је дао свој допринос историји руске, совјетске естраде и историји луткарства уопште.

РОМАНСЕ СА ЛУТКАМА И МИНИЈАТУРЕ ПАРОДИЈСКО-САТИРИЧНОГ ЖАНРА СЕРГЕЈА ОБРАСЦОВА

Наступе на естради Сергеј Обрасцов је почињао пародијама, да би та шала прерасла у злу иронију, а она опет у беспоштедну и оштроумну сатиру. „Његов таленат великог уметника је поткрепљен изузетним драматуршким и редитељским мајсторством *глумца са лутком*"[7]. Осећај за конфликт, драмски садржај и истински делотворни дијалози су карактеристични за његове нумере. У осмишљавању нумера полазио је од тога да „[…] театралност у неком казалишном тексту увијек је виртуална и релативна, једина стварна театралност јест она саме изведбе; дакле: ништа не пријечи да се од свега прави казалиште […]"[8], што је он обилато користио.

У својим Романсама са луткама, Сергеј Обрасцов је успешно пародирао, исмејавао и разобличавао тривијалност, малограђанштину, оно што је мрзео и у животу и у уметности: лаж, лицемерство, сентиментално кокетирање, уместо искреног осећања, баналне стереотипе, клише у уметности уместо оригиналног стварања. Публика се смеје песмама, које су већ десетак година изазивале неосновану тугу, јер у интерпретацији лутака смех доводи до суза у очима. „[...] Гледалац не само да се смеје и плаче, он се и замисли"[9], чиме се остварује и едукативна функција естрадне уметности.

Имајући велику емотивну снагу и дубоки идејни смисао, нумере су му донеле огромну популарност. Важио је за једног од „краљева естраде". Свуда је публика захтевала бис, а он је добијао високе хонораре. Сергеј Обрасцов је естраду одредио као нешто „[...] врло интересантно, врло страсно, узбудљиво, социјално значајно, али веома тешко и усамљено"[10], као скуп егоцентрика. Никада се није стидео да себе назове

[6] Смирнова Наталия Ильинична, *Советский театр кукол (1918-1932)*, Академия наук СССР, Москва, 1963., стр.197. (прев. М. П.)

[7] Исто, стр. 199.

[8] Ubersfeld Anne, *Aktantski model u kazalištu*, PROLOG, br. 44 - 45, Zagreb, 1980., str. 41.)

[9] Бруштейн Александра, *Образцов*, Театр, Нº 2, февраль 1953., Искусство, Москва, стр. 95. (прев. М. П.)

[10] Образцов Сергей, *По ступенькам памяти*, Советский писатель, Москва, 1987., стр. 120. (прев. М. П.)

естрадним радником, јер је волео те наступе сматрајући да у СССР-у, естрада пружа могућност утицаја на општу културу укуса због доступности гледаоцима и масовне посећености. У свом стварању увек је био свестан да естрада може да донесе много користи, али и штете уметности, те да, како пише редитељ Србољуб Станковић, „[...] дубоко поштовање и љубав за лутку која неодољиво зрачи са естраде у гледалиште, јесу вероватно и најбоља, најефикаснија пропаганда луткарства као сценске уметности“[11], чега се Обрасцов увек придржавао.

Сергеј Обрасцов је говорио да само идеја може бити циљ стварања уметничког дела, њено најпрецизније, најцеловитије преношење до оних, којима је уметничко дело намењено. Ту идеју треба осећати као свој најважнији задатак, а не лични успех и тежњу за самопоказивањем. „У позоришту лутака као театру облика, елементе комичног треба тражити првенствено у сфери визуелног.“[12] Првак балета у Опери, господин К., у огледу „О марионетском позоришту“ Хајриха фон Клајста, чезне да анимира марионету коју би по његовим захтевима направио добар мајстор, тврдећи да би помоћу ње извео плес какав не би могао да понови ни он ни било који чувени балетан његовог времена. Онда када нам недостају речи тражимо помоћ од знакова, када нам на сцени недостају физичке могућности, тражимо помоћ од лутке, све што драмски писац не сме да каже или уради, то учини лутка испред њега, када нам недостају чуда, поезија, снови, обраћамо се луткарском театру, због његових неисцрпних могућности. Лутке су подесне за пародију и карикатуру, конкретно имају карактеристичне сатиричне могућности. По особеној условности, гротескном преувеличавању, лутка поседује огромну способност да разоткрије, изврга ругли до карикатуралне наказности. Све ове могућности лутке Обрасцов је максимално користио. Бранислав Крављанац, драматург, истиче да су лутке Сергеја Обрасцова биле природне, убедљиве, а ликовно нису биле копија живота, биле су карикиране, као да је хтео да докаже да се и ружним стварима може показати лепота.[13]

У својим нумерама Сергеј Обрасцов је исмејавао начин извођења романси са *дубоким проживљавањем*, погрешно разумевање и примену система Станиславског, лажни сентимент. Ако би то исто чинио драмски глумац деловало би глупо, али код сићушне лутке са озбиљним, помало тужним очима све је постајало истовремено наивно, смешно и лирски дирљиво. Убедљивост тог хумора потиче од способности лутке да сачува озбиљност у било каквим околностима, а она проистиче од непокретности лица лутке, ”њене концентрације”. Сергеј Обрасцов је својим луткама пародирао и извођење опера и романси од стране баритона, поносних на свој темперамент, чудесне могућности и лепоту сопственог гласа. Чувена је његова пародија манира извођења улоге Кармен и самог либрета опере *Кармен* (према Меримеу написали H. Meilhac и L. Halévy), у коме је за разлику од новеле Меримеа, лик Хозеа стављен у незавидан положај. Мериме је Кармен и Хозеа видео као две јаке различите индивидуалности, а сусрет снажних супротности рађа трагедију. У либрету опере Хозе је ослабљен, тако што на његову беспомоћност утиче и увођење лика веренице који не постоји код Меримеа. При том, Хозе је тенор, тако да је у опери ово сусрет снажног (Кармен) и слабог. Треба нагласити да је у највећем броју нумера Сергеја Обрасцова присутна музика, која има задатак ”[...] да нагласи, прошири, развије, а понекад и да оповргне знакове из других сустава или да их замијени.“[14] Лутка Хозеа код Обрасцова је мала, лирски немоћна, са исцртаним залисцима и са плаштом. Кармен, виша од њега, саркастична, у црвеној сукњи, са црним шалом нападно високим чешљем у коси и јарко црвеним уснама. То је био подсмех квази шпанском извођењу и појачаној фаталној страсти.

Чувајући карактеристике ликова и тему романси - трагедију неузвраћене љубави, Обрасцов је узимајући за главне сценске јунаке животиње (мајмуне, мачке, псе), а не људе, само заоштрио сатиру. „Основни кри-

[11] Stanković Srboljub, *Guliver među lutkama*, SCENA 1, Novi Sad, 1984., str. 60.

[12] Speit Džordž - King Beatris, *Lutka*, POZORIŠTE 5- 6, Tuzla, 1979., str. 461.

[13] Ово је Бранислав Крављанац изјавио у интервјуу аутору

[14] Kowzan Tadeusz, *Znak u kazalištu*, *Uvod u semiologiju kazališne umjetnosti*, PROLOG, br. 44 - 45, Zagreb, 1980, str. 15.

теријум комичног и трагичног и у позоришту лутака, разуме се, остаје човек."[15] Љубавну песму *Трен* Вертинског са елементима декаденције, ироније, страним именом јунакиње - Лулу и сусретом заљубљених на плажи, месту, које се до тридесетих година није појављивало у певаним романсама, илуструју мајмуни. Они су се мазили шапама, љубили се, плакали бришући сузе један другом, а захваљујући томе што то нису чинили људи, били су дирљиви и смешни истовремено, успевајући да умање сентименталност и плитког романсе. Чак је и претенциозно „Лулу", упућено мајмуну звучало подсмешљиво.

У циганској романси коју су илустровале пудлице, Сергеј Обрасцов није мењао ни текст, ни мотив, али показујући наличје илустрације романсе, тема аутора текста је постала изврнута. Садржај нумере је био разумљив само при сусрету видљивог и оног што се чује, а Обрасцов изјављује да је романсе певао коректно, не пародирајући манир извођења циганских песама, не подвлачећи реченице, а чувајући нежност, лиричност коју су аутор текста и композитор унели у њу.

Једна од најдражих нумера Сергеја Обрасцова, због литерарне вредности, музичке једноставности, лаконизма и ритма, је *Титуларни саветник* по романси Даргомижског. Састављена од кратких реченица, она је представљала мало драмско дело са заплетом, развојем радње и расплетом. У њој је постављена формула љубавне трагедије и трагичних преживљавања која неминовно прелазе у иронију. Цела радња смештена је у четири стиха једнаког ритма. Улога титуларног саветника има своју развојну линију; он има циљ који покушава да достигне. После сваке отпеване фразе наступила би пауза ради перцепције гледалаца. Смех је изазивала разлика између очекиваног и презентираног. Саветник је стар, буљав, са дугим носем, а генералска кћи, рибокоса, много крупнија од њега. Расплет је неочекиван баш због своје обичности. Главни јунак не завршава трагично, већ како и доликује чиновнику средње класе, он се напија. У складу са његовим друштвеним положајем, јер њему боља судбина и не приличи је и халуцинација (од сопствене ноге мисли да је вољена) тако да ова нумера добија и социјални значај.

Борба између сентименталности романсе и исмејавања исте, водила се унутар нумере *Памтим дан,* Борисова, тако што је Обрасцов озбиљно певао, док га је лутка Старца, једног од јунака, ударцем по гитари прекидала у томе. У својој књизи *Глумац са лутком,* Сергеј Обрасцов пише да је то решење за њега био спонтан, несвестан поступак, али да га је временом све више ценио. Схватио је да се тиме многи служе, нпр. Чарли Чаплин или Бастер Китон.

Аутор текста и композитор су озбиљно замислили романсу о пијанству. Пијанац је у себе заиста уливао приличне количине течности, захваљујући гуменом цреву које пролази кроз грло лутке и спроводи је до термофора као резервоара.[16] Заборав у вину је иницијатор мотива пијанства, али за Обрасцова није било довољно да анимацијом исмеје само процес испијања. Бокал се диже у тренуцима среће, али и несреће. Сатирична тема је прецизна, а нумера оштра и тачно усмеравана. Закључак је да је свеједно зашто, само нека се пије.

Тема нумере *Говорник*, су шаблонизирани покрети говорника и бесмисао изреченог. Анри Бергсон је такође навео пример говорника за објашњење комике геста и покрета:" Држање, гесте и покрети људског тијела смијешни су управо у оној мјери у којој нас то тијело подсјећа на обични механизам"[17]. Код говорника „љубоморна на ријеч, геста трчи за мишљу и тражи да и она послужи као тумач".[18] Говорника је Сергеј Обрасцов решио технички тиме, што је лева шака (песница аниматора) била у чарапи на коју су пришивени дугмићи

[15] Kravljanac Branislav, *Kuda ide savremeno jugoslovensko lutkarstvo*, POZORIŠTE, br. 5- 6, Tuzla, 1979., str. 460.

[16] Лутке Говорника и Пијанца спадају у специфичну врсту ручних лутака названу "гротеске или лутке чија лица могу да мењају изразе. Праве се од разних меких материјала: трикоа, штрикане или хеклане од вуне, затим од гуме. Ове лутке су веома изражајне и имају велику могућност трансформације као и могућност прављења трикова, на пример: пуше, пију из боце из које течност стварно нестаје". - видети под: Nikolin Vukica, "Tehnika pozorišta lutaka", u Nikolin V., Dražić B., Stanković S., Barić S., *Uvod u lutkarstvo*, Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, Beograd, 1965., стр. 42.

[17] Bergson Henri, Smijeh, Esej o značenju komičnog, Znanje, Zagreb, 1987., str.26.

[18] Исто, стр. 27.

као очи, наочари, мало косе и бркови од вунице, а десна шака аниматора је била задужена за гестикулацију.

Да би исмејао начин интерпретирања циганских романси Обрасцов је искористио појаву руку Певачице (руке Сергеја Обрасцова) које изазивају смех, јер су (с обзиром на то да су људске) два пута веће него што би то требало, у односу на величину главе лутке. Окићене великим прстењем, оне театрално моле, куну, играју се перлама, прекрштају и ломе прсте због драгог који је отишао. При дугим, високим нотама, Певачица јако отвара уста, преврће очима, истовремено певајући подједнаком снагом и рукама.

Пример за коришћење луткарског позоришта у политичкој агитацији, су нумере *Хитлер* и *Мусолини*. Сергеј Обрасцов је хтео да сатира Хитлерове идеологије буде оштра и да ни по чему не би требало да буде смешна. Текст је написао Евгениј Сперански. За тему нумере је узета дијалектика смрти, а идеја је Хитлерова фиктивна моћ, а фактичка ништавност. Смрт, представљена као скелет са црним плаштом и црвеним шеширом украшеним перјем, у шаци је држала малу лутку Хитлера, која није имала самосталне покрете, дакле био је лутка у правом смислу речи. На крају нумере Смрт би га растргла на два дела и нестала, да би се потом Сергеј Обрасцов појавио испред паравана са речима да је час Хитлерове пропасти близу. Луцидно осмишљена, Смрт је деловала моћно и духовито: глава (представљена као лобања) лутке се налази на глави аниматора (који чини њено тело), руке аниматора су сакривене испод поставе плашта, тако да су видљиве само беле кожне рукавице на којима су исцртане кости прстију, док су се ребра изрезана од дрвета и правилно повезана, слободно кретала.

Лутка Мусолинија је била карикатура овог диктатора. Имала је могућност покретања лица са одређене две - три гримасе и била је обучена у препознатљиву одећу пајаца, црну са белим помпонима. На крају II светског рата речи арије *Смеј се бајацо* су имале нови смисао, тако да је све добијало алегоријско значење политичког памфлета. Мусолини размишља над самим собом, како не разуме ни своје речи, ни поступке. У бунилу је, не зна да ли је човек или пајац; ипак се треба прерушити, народ хоће да се смеје и све ће платити. Дуге руке лутке Мусолинија су се покретале танким штапићима, сакривеним иза широког костима који је скривао и две цевчице спроведене до очију и повезане са пумпицом за воду. У тренутку певања фразе „Смеј се и плачи ти над јадом својим", из очију лутке сузе су лиле далеко у публику, а "[…] неочекиваност тако импресионира и збуни да тумачење датога места у улози изгледа јединствено истинито"[19]. Будући да се "[…] вечито дело уметности никада не може органски сродити са простом актуелношћу"[20], ову нумеру Сергеј Обрасцов је изводио до дана када је Мусолини обешен на градском тргу, јер након тога она је изгубила свој смисао.

Конструкција првих лутака Сергеја Обрасцова је веома једноставна. Тајна њихове изражајности је баш у тој једноставности, луцидности, која омогућава глумцу да чини покрете неопходне за стварање лика. Припадале су техници гињол лутака, а први лик код кога је Обрасцов применио нешто ново у тој техници била је Сантуција, девојка одевена у плави мантил, отворен тако да се види део длана Обрасцовљеве шаке. Кожа руке је производила утисак голог луткиног тела и њеног великог деколтеа. Обрасцов је овај проналазак применио и у визуелном осмишљавању лутке, бебе Тјапе, јер "у успоредби с људским тијелом казалиште лутака има много веће визуелне предности, особито што се тиче пластичних форми које може довести у најбизарније односе"[21]. Лутка обучена у обичну белу бенкицу, налази се на десној шаци, а левом руком се придржава одоздо, како се већ држе мале бебе. Постоји само глава лутке и њене шаке, рука аниматора је њено тело и та гола рука је видљива са леђне стране лутке.

Можемо ли да озвучимо нашу руку? Добро нам је познат израз "руке које говоре". "Тако кажемо за руке које поседују нарочиту изражајност, мајсторство, па у том смислу 'руке које говоре' је више метафоричко

[19] Stanislavski K. S., *Sistem*, Partizanska knjiga, Ljubljana - Beograd, 1982., str. 260.

[20] Stanislavski K. S., *Sistem*, Partizanska knjiga, Ljubljana - Beograd, 1982., стр. 310.

[21] Mladinov Davor, *U traženju lutkarskog izraza*, PROLOG, 23 - 24, Zagreb, 1975., str. 18.

одређење."[22] У тражењу највеће изражајности лутке је настала нумера *Крај уснуле реке*. Пошавши од тезе да глава лутке треба да тежи најједноставнијој форми лопте и да руку аниматора, која је тело и живот лутке, треба што више ослободити, Обрасцов је управо то урадио. Лутке које приказују причу *Крај уснуле реке* су његове шаке, на чијем кажипрсту су лоптице (представљајући мушку и женску главу) на којима је исцртана коса, очи, уста и стављена коцкица уместо носа. Оне су условне, поседују највећу реалност, јер је на њима све препознатљиво, до краја реално, нема ни трунке илузије. Није сметало што оне са једне стране имају три руке (прсти аниматора) које су имале функцију и прстију (добовање прстима по подлози док лутка чека) и руке (када се мазе), а са друге једну (палац аниматора). Тиме се добило много веома изражајних, конкретних, веродостојних покрета и омогућила већа покретљивост, гипкост, могућност додира.

Текст Сергеја Михалкова сам наводи руке на одређено понашање. Оне се у улози лутака појављују потпуно огољене, никога одређеног не представљају, само треба да покажу различиту психологију, што је смисао дијалога. Неочекиваност расплета у коме је сакривена тема је у томе, што обе припадају истом човеку и немају своје *лице*, своје *ја*. На крају нумере, изнад паравана се појављује глава Обрасцова који отвореном шаком покрива косом своје чело. Руке са лоптицама на кажипрсту (у функцији лутака), у љубавној причи *Крај уснуле реке* су исмејавале психологизам романсе, мењајући тему, а ипак задржавајући осећање лиричности. Све је било разумљиво кроз радњу, одређену емоционалним стањима која су покретала ликове. У *Вези са госпођицом*, Њу и Њега представљају шаке, на чијем су кажипрсту лоптице без икаквих ознака, јер страст је универзална и сасвим је свеједно какав је Он, а каква Она. Тако се "[…] рађа један нов физички језик, заснован на знацима, а не на речима"[23]. Тадеуш Ковзан пише да „послије говора (његова писаног облика) геста је најбогатије, најтананије средство за изражавање мисли, тј. најразвијенији знаковни систем"[24], што Обрасцов последњим поменутим нумерама потврђује.

Хабанера је симбол љубавне несталности, заносних женских чари и јаких страсти. Сав темперамент лика Кармен, певачице обично уносе у плесне покрете руку, дакле лутка би требало да их нагласи. Начињене од цевчица, те руке су правиле позе и обрте, витлале су у бесу и заустављале се као укопане. Ово је сагласно са Бергсоновом тврдњом, да је комична "[...] свака споредна радња која скреће нашу пажњу на ваљски изглед личности онда када је ријеч о њеном унутрашњем животу"[25], што је Обрасцов практично показао.

Певање тореадора остварено је *мапет*[26] (данашњи усвојени назив) анимацијом. У тренутку интерпретирања највише ноте које се сви баритони плаше, али и поносе после успешног извођења, глава са максимално отвореним устима диже се у вис, захваљујући врату који се све више развлачи. Техничко решење је једноставно: кроз врат лутке провучена је жица којом се у одређеном тренутку скида глава са руке аниматора и подиже, да би се после завршене радње поново спустила на своје пређашње место.

Певачица циганске романсе која моли драгог да јој се врати, решена је на другачији и оригиналан технички начин. За главу певачице (налази се на глави Обрасцова) пришивена је широка и дуга сјајна хаљина (спуштена преко његове главе и лица, представља тело лутке), са два прореза за руке. Ефектна анимација оваквог типа лутке је захтевала да се аниматор попне на нижи практикабл, како би лутка тако била виша, видљивија изнад паравана. Уста и покретне очи су биле повезане са бисерном огрлицом чијим би се повлачењем управљало њихово затварање, односно отварање.

[22] Кирилова Е. И., Латышева Н. А., *Речь актёра и маска куклы, у Королева: В профессиональной школе кукольника, сборник*, Министерство культуры РСФСР, Ленинградский государственный институт театра музыки и кинематографии, Ленинград, 1979., стр. 118. (прев. М. П.)

[23] Arto Antonen, Pozorište i njegov dvojnik, Prosveta, Beograd, 1971., str. 71.

[24] Tadeusz Kowzan, *Znak u kazalištu, uvod u semiologiju kazališne umjetnosti*, PROLOG, 44 - 45, Zagreb, 1980., str. 12.

[25] Bergson Henri, *Smijeh*, Esej o značenju komičnog, Znanje, Zagreb, 1987., str.39.

[26] Мапет је тип ручне лутке, код које се шака аниматора налази у глави лутке те омогућава поред анимације саме главе и отварање и затварање уста, кљуна, њушке у ритму говора, певања или испуштања разних звукова.

Неке његове нумере су вршиле антирелигиозну агитацију исмевајући љубав свештених лица према Богу и ближњем свом у зависности од висине зараде. Лутка ђакона је доносила пулт и палила праву свећу, која би све време горела, док је на крају љутито не угаси, тако што поклопи пламичак "длaном" и изнесе пулт. Тај прави пламен свеће, чини сцену реалном и доказује да "неки одвојени знак може имати богатији и збијенији семантички садржај од цијелог скупа знакова"[27], како једноставно решење може да учини лутка сцену стварном, пунијом, изражајнијом.

Из наведених примера може се закључити да је лутка, како је то образложио Јурij Лотман, иронична и пародична, може лако да се претвори у стилизацију. Током целокупне каријере Сергеј Обрасцов се бавио проналажењем најједноставнијих техничких решења са највећим ефектом. Значај и успешност тог рада су се огледали у уметности његове анимације. Морамо бити свесни да "богатство и лепота једне представе зависи не само од квантитета имплицираних идеја него и од коректне и богате унутрашње артикулације ових идеја"[28]. Експериментишући са визуелним и техничким могућностима лутке, Сергеј Обрасцов је открио неограничене могућности представљања луткарске уметности.

ЛИТЕРАТУРА

Arto Antonen, *Pozorište i njegov dvojnik*, Prosveta, Beograd, 1971.

Bergson Henri, *Smijeh*, Esej o značenju komičnog, Znanje, Zagreb, 1987.

Nikolin V., Dražić B., Stanković S., Barić S., *Uvod u lutkarstvo*, Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, Beograd, 1965.

Образцов Сергей, *По ступенькам памяти*, Советский писатель, Москва, 1987.

Смирнова Наталия Ильинична, *Советский театр кукол (1918 - 1932)*, Академия наук СССР, Москва, 1963.

Stanislavski K. S., *Sistem*, Partizanska knjiga, Ljubljana - Beograd, 1982.

Зборници, периодика, билтени:

BILTEN br. 3, 24. Susreti profesionalnih pozorišta lutaka Srbije, Zrenjanin, 1991.

Бруштейн Александра, *Образцов*, Театр, Нº 2, февраль, Искусство, Москва, 1953.

Финк Еуген, *Маска и котурна*, СЦЕНА, бр. 5 - 6, 1972.

Кириллова Е. И., Латышева Н. А., *Речь актёра и маска куклы*, у Королева: В профессиональной школе кукольника, сборник, Министерство культуры РСФСР, Ленинградский государственный институт театра музыки и кинематографии, Ленинград, 1979.

Kowzan Tadeusz, *Znak u kazalištu*, *uvod u semiologiju kazališne umjetnosti,* PROLOG, br. 44 - 45, Zagreb, 1980.

Kravljanac Branislav, *Kuda ide savremeno jugoslovensko lutkarstvo*, POZORIŠTE, br. 5 - 6, Tuzla, 1979.

Mladinov Davor, *U traženju lutkarskog izraza*, PROLOG, 23 - 24, Zagreb, 1975.

речник САНУ

Русская советская эстрада 1917 - 1929, Очерки истории, група авторов, Искусство, Москва, 1976.

Speit Džordž- King Beatris, *Lutka*, POZORIŠTE 5 - 6, Tuzla, 1979.

Stanković Srboljub, *Guliver među lutkama*, SCENA, br. 1, Novi Sad, 1984.

Ubersfeld Anne, *Aktantski model u kazalištu*, PROLOG, br. 44 - 45, Zagreb, 1980.

[27] Kowzan Tadeusz, *Znak u kazalištu, uvod u semiologiju kazališne umjetnosti*, PROLOG, br. 44 - 45, Zagreb, 1980., str. 14.

[28] BILTEN br. 3, 24. Susreti profesionalnih pozorišta lutaka Srbije, Zrenjanin, 1991., str. 1.

Миливоје Млађеновић

ЛИК ЛАЗЕ КОСТИЋА У ДРАМСКИМ ДЕЛИМА РАДОСЛАВА ДОРИЋА

ЕЛЕМЕНТИ ИЗГРАДЊЕ ЛИКА

Анализиран и тумачен као разбарушени романтичар, али и велики естетичар и филозоф, Лаза Костић је врло често "у положају бајковитога бића, односно бића које пребива у пределима мита, легенде и разноврсних облика предајне културе" (Ивановић 2011: 22), па се отуда његов лик јавља и у поезији, прози и драми. Различити су стилови и технике употребљени у приписивању обележја (коментар, монолог, дијалог) и различита је вредност и значење његовог лика у појединим жанровима и текстовима. Са становишта модерне теорије драме, драмски лик Лазе Костића ваља посматрати у оквиру „животне повести" у позоришту (в. Саразак 2009: 194-195). Човек драме једино може бити онај коме је нешто – свеједно шта и зашто – важније од свега, чак и од живота. За Лазу Костића живот је непрекидна борба. Поредећи свој долазак на свет са рођењем Гетеа, Лаза Костић наглашава опречност њихових судбина: "он усред жарког лета, ја у по црне ноћи... он обасут најобилатијом светлошћу полудневног сунца... ја недочекан скоро никаквом другом светлошћу осим блаженобонога сјаја мајчиних очију" (Костић 1992: 129). И ту околност песник узима као објашњење за своју драматичну судбину: " Можда ми је и зато било суђено да проведем свој век у борби, посред разних противности и крајности, у непрестаном отимању и вечном укрштају; и да будем испитивач и проповедник тог начела" (Костић 1992: 129). С том намером, да драмски лик Лазе Костића ојача, да створи чврше упориште, Дорић, као и други аутори чијим драмским делима доминира лик великог песника, цитира управо овако интониране аутобиографске исказе Лазе Костића.

Различите пермутације и трансформације других текстова у Дорићевом драмском делу јављају се најучесталије и најобухватније у комаду, прецизније у културалној и уметничкој изведби *Камо ноћи, камо дани*[1]. Као по правилу у Дорићевим

[1] Уметнички програми и скупови организовани у циљу обележавања годишњице (слављењу значења али и готово увек са политичким импликацијама). У студијама извођења овакве се изведбе одређују као – „културалне". У књизи *Увод у студије перформанса*, Александра Јовићевић под појмом „културал-

драмским текстовима простор могућег и вероватног отвара се у контаминацији са историјским, односно биографским елементима. У њима се, врло често, барата документима, фактима, али нису никако покушај стварања илузије непосредног сведочења. У свим драмским делима у којима је лик Лазе Костића окосница фабуле, тематизује се његов замршени и противречни живот. Специфичност његовог лика грађена је процесуалним конфигурисањем његових семантичких обележја. Језгро Костићевог лика је конструкт настао помоћу "контрастних или подударних односа према другим ликовима:" (Бити 2000: 134). И отуда се свака анализа лика суочава, било на линији опозиције, било на линији сродности, са анализама осталих ликова.

Лик Лазе Костића има обележја песника. Он је у "заносу", "кајан и слављен, заборављен и воздизан", одликује га "бунџијство", увек је у опозицији с лицем које није песник или је други песник: песник је песник, "горд и свестан" сам, увек у опозицији према пријатељима - др Симоновићу, градоначелнику сомборском, Давиду Коњовићу, Ђоки Чордару и другим лицима у паланци. У Дорићевој драми нема оног у историји књижевности установљеног дубоког незадовољства Костићевог, беса и раздражљивости. Противстављеност ликова је безазлена, блага, исказана пецкањима: "од скромности угинут нећеш" (Дорић, 1991: 7), "бојим се да је све што си ти од мене прочитао рачун на крају партије пређеранса" (Дорић 1991: 25) итд. Да постоји апсолутна сагласност међу ликовима, била би умањена динамика интерсубјективног догађања и ова би Дорићева драма задржала само формални карактер драме који јој обезбеђује дијалог лица. Лик Лазе Костића денотира битну фигуру из историје књижевности и може му се приписати низ идеолошких конструкција – аутор бира оне елементе који садрже могућност актуелизације, који су свевременски читљиви, значењски подударни у времену у којем се представа изводи. Тако је *На парастосу Вука Ст. Караџића* најдиректније искоришћена Костићева песма, употребљена управо да нагласи пригодност тренутка у којем се изводи представа, те да се успостави директнија веза Лазе Костића и Вука Стефановића Караџића.[2] Надаље, Дорић у изградњи лика Лазе Костића из његових текстова бира оне који садрже наглашене идеје и ставове о родољубљу и оно нескривено избија из целине комада. Таква пишчева интенција није случајна - она је идеолошке природе, представља одраз опседнутости националним идентитетом као доминантом политике деведесетих година прошлог века.

У основи структуре лика Лазе Костића у Дорићевој драми *Камо ноћи, камо дани*, јесте конфликт човека и света, онај, према тумачењу Карла Гуткеа, конститутивни елеменат сваке драме. "Ако је лик сачињен од супротстављених карактерних црта, једна од њих доследно представља оно што „свет" очекује од одређеног драмског лика или види у њему, или га наводи да верује да он то јесте, итд. Лик сачињен од једне доминантне, пренаглашене особине је, с друге стране, због саме ове

на изведба" подразумева „било које извођење које се састоји од фокусираних, јасно означених и друштвено ограничених облика понашања која су посебно направљена/припремљена за показивање", (Јовићевић, Вујановић 2006: 58-59). Настанак програма *Камо ноћи, камо дани*, који је по свом формалном устројству "класична" представа, иницира предлогом КПЗ Србије да 1991 године, Народно позориште из Сомбора припреми и изведе драмски програм на завршној свечаности манифестације Вуков сабор у Тршићу код Лознице. Повод је био јубилеј – 150 година од рођења Лазе Костића. Дакле, реч је о пригодној представи за коју је драмски предложак написао Радослав Златан Дорић, ангажован и да режира сопствено дело чије се основно значење темељи на симболичкој вези времена у којем настаје и прошлости којој се обраћа с поруком за будуће генерације. Иако писана за једнократну употребу, Дорићева драма није везана искључиво за околности настанка, већ их својом вредношћу надилази. Пригодна намена драме има утицај и на садржај дидаскалија, на утисак о целини драмског дела а отуда и на концепцију драмског лика Лазе Костића, и на укупну књижевно-уметничку вредност. На првом месту, реч је о веродостојности драмског лика на којој као посебном квалитету пригодна драма увек инсистира водећи рачуна о кругу реципијента којима се обраћа. Надаље, драма *Камо ноћи, камо дани* будући наменска, пригодна, нужно задобија и одлике сценарија који је аутору наметнуто двојни медијски карактер изведеног облика - извођење у амбијенту отворене позорнице и директан телевизијски пренос. Све ове околности су се одразиле и на пишчево обликовање лика Лазе Костића. Карактер намене, претпостављени рецепцијски захтеви утицали су на пишчеву имагинацију: он свесно Костићев лик гради сведеније „популарније", додаје његовој фигури – популистички исказ, појачава анегдотално, итд.

[2] „Нико ни у чију славу није испевао лепшу и прикладнију песму. Велики борац за народни језик и упрошћени правопис, завештач непроцењивог усменог и народног блага добио је песму коју је заслужио и која га је достојна." (Младеновић 2015: 236)

пренаглашености у контрасту са златном средином која је „свет" свестан - какогод и публика и сам протагониста понекад" (Гутке 2015:106). Како се драмски лик Лазе Костића односи према другим људима, то је средишње питање ове анализе. Имајући на уму Шпенглеров закључак да је радња „карактер који се остварује" (Шпенглер 2010: 377) неопходно је приказати карактер Лазе Костића у одвијању радње Дорићеве драме *Камо ноћи, камо дани*.

АНАЛИЗА САДРЖАЈА ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ЛИКА ЛАЗЕ КОСТИЋА

У спољашњој структури драме *Камо ноћи, камо дани* запажа се механичка подела на поглавља - шест драмских слика означених насловом који би требало да изразе прегнантност радње, окосницу збивања: рекапитулацију живота и дела Лазе Костића, његов смисао, упитаност шта је смисао минулих дана, ишчилелих ноћи, у шта је потрошен живот. "Морам сабрати свој живот... Своје мисли. Јесам ли урадио све што сам могао, јесам ли могао више...и за род свој...и за своју душу. " (Дорић 1991 : 10).

У I слици *Пре последњег путовања*, у салон Лазе Костића допиру хорски интонирани стихови његове песме *Међу јавом и мед сном*. Песник ослушкује песму с неверицом, а потом га друштво које нахрупи уверава у духовитом вербалном двобоју у којем доминира Давид Коњовић да песма "није звучала као опело" него да је „плетисанка" само увод у опроштај који је цео Сомбор решио да му приреди пред одласка у „шпитаљ" у Беч. Дорићев Лаза Костић иронично говори о односу паланке према великом песнику:

ЛАЗА: Дакле, нисам умро?

ДОКТОР*: (покушава да се нашали)* Ниси. Да си умро, звонила би звона.

ЛАЗА: Па, ја мислим да звона треба да звоне баш зато што сам жив! Што сам ту! Увек сам мислио да је за ову варош најважније и највеће што у њој живим ја, Лаза Костић, поета.

ДОКТОР: Ето ти га сад. Од скромности умрети нећеш. (Дорић, 1991: 6).

Та ситуација представља драмску опругу комада, кључ за разумевање мотивације ликова и заплета. Опроштај са Лазом Костићем је мотивација ликова, оно што повезује и држи епизоде и ликове овог комада "на окупу". У сцени је осим песме *Међу јавом и мед сном* интерполирано још неколико песама и текстова Лазе Костића. Најпре, цитат из његовог есеја *Гете и народна свест,* они аутобиографски наводи и чувено Костићево поређење са часом рођења великог немачког песника: "Он усред жарког лета, ја усред љуте зиме, он у по бела дана, ја у по црне ноћи..." (Костић 1991а: 129). Потом песник говори делове песме *Дон Кихоту*. У овој сцени је и први део песме *Моја дангуба* коју певају солисти и хор. Први стих ове песме Дорић је узео за наслов своје драме. У сцени се парафразирају и познати политички ставови Лазе Костића о српству у Аустроугарској.

Радња II слике - *Омладино јаде млад* (наслов је у ствари стих Костићев из песме *Омладини*) збива се у аматерском позоришту. Глумци рецитују песнику у част његове стихове песме *Народном посланику* уз пратњу хора, мушки и женски солиста изводе песму *Рајо, тужна рајо*.... Лаза Костић "отпева" омладини *Омладино, дико стара*... у којој је прекорева због малодушности, пасивног односа према стварности. Говорећи детаље из своје биографије песник помиње анегдоту о првим песничким радовима на немачким језику и опаску Јована Ђорђевића коме је посветио младалачке стихове да је „срамота и грехота заборављати и запуштати свој рођени, свој матерњи језик" (Дорић 1991: 17). Костић коментарише своја драмска дела (*Гордана, Максим Црнојевић, Пера Сегединац)*, говори о позоришту и националној култури, па се опет јавља Хор који изводи песму *Наше*.

Иста лица учесници су у радњи III слике *Песник у кафани*. Ова слика је мотивски и идејно организована складу с предоџбама и симболичким значењем које се придаје кафани и њеним уделом у социјалном животу. Све се овде збива: од политике до хазардерских игара, алудирајући и на песникову склоност "да се закарта": "кад се српски поета у Угарској задеси у кафани, то се онда каже: прави човек на правом месту" (Дорић 1991: 22). Сцена почиње веселом песмом (бећарцем-каламбуром) о венчању Лазе Костићу *Кад се жени Костић Лака*... и Лазином примедбом пријатељима поводом непри-

личног понашања: "Покојна Јула, жена моја није се ни о'ладила", добро сте дочекали и оволико па да опет запевате тај каламбур с' мог венчања." (Дорић 1991: 21)[3]. Потом песник говори песму *Сабља и круна* у којој су чувени стихови "Шта ме сеца са месеца" доведени у везу с карташким жаргоном, а један од ликова Давид Коњовић говори сатиричну песму Костићеву *Нуде Босну*. Овај кафански "дискурс" , асоцијативно призива песму *На парастосу Вука Ст. Караџића* коју говори Доктор (Радивој Симоновић) да би се након цитата[4] Костићеве мисли о заносу ("У обичних људи има два главна душевна стања: јава и сан..." (Дорић 1991: 25) претворио у присећање Лазе Костића о покушају његовом и Јована Јовановића Змаја и Стевана Владислава Каћанског да, такође седећи у кафани, "саставе српску 'химну".[5] Сцена се окончава још једном шаљивом песмом о Лази Костићу (*Зелен добош добује, Лаза Костић робује)*[6] и присећањем на "арест", робовање у које је доспео због говора на проглашењу пунолетства краља Милана у коме је помињао "аустријске Србе" и њихову тежњу да живе „у истој држави и ови с ове стране Саве и они амо, и они с једне и они с друге стране Дрине"[7] (Дорић 1991: 28). На самом крају, уз метатекстуалну "здравицу о здравици" хор изводи Костићеву песму *Објесен*.

Уместо планираног филмског бележења опроштаја са Лазом Костић који је српској читаоници требало да обави Ернест Бошњак "први филмаџија сомборски"[8] а које је изостало "из техничких разлога", зато што Бошњак "нема пантљику" чиме се сугерише вечито бедан положај уметника у провинцији, радња у IV слици с насловом *Где се политика бистрила,* усмерава се према "бистрењу политике", разговор о политичкој активности Лазе Костића. Песник невољко прихвата да буде означен народним трибуном, истичући да није вичан политици, него да је само вођен идејом српства хтео да буде народни песник, те да се јединог говора у мађарском магистрату о српској застави с поносом сећа, и сећајући се на крају ове сцене говори делове песме *Разговор с увученом српском заставом у мађистрату новосадском*. Сцену карактерише дијалектика говора и одговора (Лаза Костић и Давид Коњовић, Ђока Чордар, поп, градоначелник, Доктор), тако да расправа, као и другим сценама постаје обележје драмске структуре и чвориште слабашног сукоба, сукоба оног типа којег Павис дефинише као моралну расправу "између субјективности и објективности", расправу која се води "унутар једног лика или између двају табора који се настоје наметнути јунаку" (Павис 2004: 365).

Радња V слике је смештена у летњу салон-башту госпође Коњовић, и у њој доминира присећање на песникове младалачке "грешне залуте" забележене у стиховима у споменицама сомборских фрајлица. У овој слици је заметак из којег ће настати *Santa Maria della Salute,* "најрелигиознија еротска песма српске књижевности" (Сувајџић 2011: 89), из ње избија парадоксална ведрина Лазе Костића, специфичан однос према жени. Дорић у изградњи Костићевог лика користи двосмислице о чулности, потцртава овоземаљска, плотска уживања, одгађајући страсну љубавну драму. Ленка Дунђерски се појављује "на црном зиду у позадини, лагано, у јахаћем костиму са шеширом и корбачем, као на оној чувеној фотографији" (Дорић 1991: 42) и наизменично, са Лазом Костићем, говори стихове песме *Госпођици Л.Д. (Ленки Дунђерској) у споменицу*. Завршна слика *Последње путовање* претвара се у „ораторијум у малом" како на-

[3] Склоност каламбурима је општепозната песникова особина: „Био је готов да и оца увреди само да направи каламбур. У једном писму из 1862. године признао је: „Једног рђавог каламбура ради, ил' ради каквог сакатог сравњења, кажем кадгод много којешта, због чега се после љуто кајем." (Младеновић 2015 :31)

[4] Цитат је „потпуна подударност између изворника и цитираног текста" (Ораић-Толић, 1990).

[5] Имајући на уму да се „Камо ноћи, камо дани" изводе 1991. аутор је у тежњи да ова представа буде што актуелнија, ангажованија потцртао ово Костићево искуство с писањем химне, управо у време када се у Србији воде жестоке полемике о химни. У драми Виде Огњеновић „ Је ли било кнежеве вечере" постоји такође ситуација у којој се помиње да је од Лазе Костића „наручена" химна.

[6] Живомир Младеновић бележи да су ову песмицу смислиле „берачице на берби грожђа у Фрушкој Гори" (Младеновић 2015: 52)

[7] Идеолошки садржај Костићеве песме подударан је са актуелним збивањима у политичком животу Србије, 1991 године.

[8] Дорићева драма „Кад би Сомбор био Холивуд", писана је за Народно позориште у Сомбору али је ипак премијерно изведена у Српском народном позоришту у Новом Саду, у сезони 1993/94. Позиција лика Лазе Костића у овој драми, биће у раду засебно разматрана.

помиње аутор, изведен на железничкој станици. *Santa Maria della Salute* је окосница ове слике коју је аутор тако изградио, као да је био охрабрен „упутом" Драгана Стојановића: „Биографско, а посебно психоаналитички усмерено тумачење није незамисливо, нити немогуће, ако се располаже одговарајућом методологијом, како у обради постојећих података из песниковог живота, тако и у успостављању веза са књижевним уметничким текстом, који има своје својствености управо као књижевна уметност, поезија." (Стојановић 2007). Њена је вредност садржана, пре свега, у покушају да се прикаже неприказиво, језичко богатство и стилско савршенство песме *Santa Maria della Salute*. Завршна слика је драматизована, сценски успостављена песма и садржи речитативне и певане деонице Костићеве лабудове песме, најсилније љубавне песме српске књижевности (Секулић). У текстуалном предлошку уочљива је, а у дидаскалијама нарочито истакнута намера писца и редитеља да се на музички начин изговара текст, тако да он постаје специфичан вербално-музички облик, говорна песма. Лаза Костић, оперски певач и Хор певају наизменично делове ове песме. Симболички решен простор ствара атмосферу која наговештава Ленкину прерану смрт и Костићеву неизрециву бол због њеног одласка, сугерише визију нереализоване небеске свадбе. Ленка Дунђерска „сва у белом, ходаће црним мердевинама – степеништем које ће касније, пут ње кренути и Лаза, па ће застати и вратиће се." (Дорић 1991: 44). Дорићев Лаза Костић, пре великог финала, опраштајући се од угледних грађана Сомбора, сублимира, у јесен славе и живота, остварено: "Све што сам целог живота снио, мислио и љубио све је стало у једну једину песму - ево је. А за род свој српски, ако нисам урадио више то је зато што више умео нисам... Нисам могао, а ко зна да ли то није највише што ми је Бог допустио. Србовао сам, србарио, србауљао, србољубио и србобогорадио, све ми је било српско, за мал' па да и мени, ко оном, Србин буде и господ Бог" (Дорић 1991: 45).

Анализирани садржај Дорићеве драме *Камо ноћи, камо дани* потврђује да су и у овом, као и у осталим драмским текстовима међу чијим је протагонистима Лаза Костић, интертекстуално и метатекстуално у континуираном и перманентном додиру. Позитивистичко начело чија је суштина да "књижевно дјело схвати и проучава као трансформацију књижевникових особних доживљаја у књижевно дјело" (Шкреб 1983: 22) одавно је прошлост као научно ирелевантно, али зато трансформација биографских детаља у драмским делима као резултат интеретекстуалног вртлога има пуноправан научни значај. Видови текстуалне трансценденције, односно транспарентне или скривене везе међу текстовима установљени, између осталих, и у драмским делима Радослава Златана Дорића јесу ткиво драмског лика Лазе Костића. То може бити као што дефинише Женет, "дословно присуство (више или мање дословно, целовито или не) једног текста у другом тексту: цитирање, што ће рећи експлицитно помињање једног текста који је истовремено представљен и издвојен уз помоћ наводника," (Женет 1985: 189). На пример:

„ЛАЗА: шта се то чуло?

ДОКТОР: Како шта се чуло?

ДАВИД: Не препознајеш своју најславнију песму?" (Дорић, 1991: 6)

Такође, то може бити и навод неодређене дужине премештен из једног дела у друго с јасном и наглашеном намером"(Чале-Кнежевић, 1993):

ТИГЛЕР: Неће Вам сметати да у ту част изведемо нешто ваше?

ЛАЗА: Распалите. Изгледа да ћу се данас у мом Сомбору више наслушати својих стихова нег' за целог века свог" (Дорић, 1991: 13)

У драми *Камо ноћи, камо дани* цитатност је мотивисана, најављена у првој слици:

"Биће деклемовања и певања" (Дорић 1991: 7)

Аутор настоји да кроз унутрашње биће главног јунака, прикаже укупан ток његовог живота, његову животну повест, да том току да смисао. То је сажетак или талог једног живота, кључне појединости и предмети, синтетизација делова једне егзистенције (Саразак 2009: 195). Главни лик сабира мисли, животна постигнућа, проверава остварења сопственог твораштва "за род свој и за своју душу":

„Вратићу се овде, ако Бог тако хтедне. Овај град мени припада као цару каквом, мој је отац у њега дошао као капетан шајкашки, а ја на Пегазу варљивом, позном, али вазда.

А ако се и не вратим, међу вама ћу остати, то сада кажем и засигурно! Вама ћу прочитати ту моју тајну са којом ћу отићи у небо, ако га има, ту моју сновиданку и снохватицу са којом стајем пред њу у вечности, ако је има. Са којом идем у прах, ако ничега иза нас нема.

Боже господе, је ли то највећа милост или највећа казна да је сам смисао и бесмисао живота мога стао у ово мало хартије беле."

(Дорић 1991: 45).

РЕАЛИЗАЦИЈА ЛИКА ЛАЗЕ КОСТИЋА

Лик Лазе Костића у драми Радослава Дорића *Камо ноћи, камо дани* грађен је, углавном, комичким средствима, иронијом, пародијом. Духовите досетке, фарсичне и гротескне ситуације средство су којима аутор критикује средину у којој Лаза Костић живи. Чести извори комичног у Дорићевом делу су, према Бергсновој анализи (в. Бергсон 1995: 35 и даље), забуне, изненађења („да нисам умро", реагује Костић у ситуацији кад звона звоне у његову част), неспоразуми (директору аматерског позоришта који је Мађар, Лаза Костић се обраћа речима„ Ми Срби..." па покушава да се исправи). Несмотреност у обављању професије, на пример, такође изазива комично дејство: иако грађани Сомбора прикривају од Лазе Костића да опроштај с њим пред полазак у Беч на лечење, има и дозу комеморативног, свештеник неопрезно изговара „Није срамота умрети Србину у Бечу". Лаза Костић насталу нелагодност претвара у духовиту поенту, ојачану избором речи које имају комичан ефекат:

„Чекам да отац прота извади кадионицу и босиљкачу па да свршимо ствар; да ни не идем у шпиталь, већ да о'ма овде легнем и пандркнем". (Дорић 1991: 34).

Вербална понављања, учестали реторички или идеолошки стереотипи о Лази Костићу (гиманстицирање, склоност каламбурима, обичај да пише стојећи, гастрономска уживања), игра речи – то су све стилска средства којима се служи Дорић а која производе комични ефекат у све три драме у којима делује лик Лазе Костића. Патрис Павис напомиње да „појавни облици комичног пародија, иронија, сатира, хумор доприносе срозавању човековог достојанства, указују на његову људску слабост - „зависност његових интелектуалних способности о тјелесним потребама" (Павис 2000: 195). Управо то се догађа у Дорићевим комедијама - комика се ослобађа када се личност Лазе Костића сведе на његову праву, људску меру, на телесност, каламбуре, распусан живот, гастрономска уживања.

Функција хора - Значајан ефекат постигнут је у драми *Камо ноћи, камо дани* увођењем хора који је, уистину, један од темељних елемената у структури овог драмског облика. Једна од тековина античке драме, која је очувала своју виталност, бива с разлогом употребљен и у овој драми. Хор је колективно лице које чине глумци, певачи и играчи, имају улогу да посредују. Хор пева сонгове који су настали претварањем поезије Лазе Костића и на тај начин коментарише, уопштава, сублимира оно што у дијалогу изражава Лаза Костић као лик, као карактер. Обраћа се и духу и телу, мотивише уобразиљу и мисао коју изриче протагониста. На тај начин хор постаје допуна лика Лазе Костића. Због обима улоге хора, слободно би се овај Дорићев комад могао жанровски окарактерисати као позоришни комад с хором. Хор се појављује у свих шест слика овог драмског комада. Сонгови, ти помоћни лирски облици у Дорићевој драми су мотивисани, условљени радњом и имају релативно утврђене позиције.

Време, простор лика и простор драме. Драмско време у драми *Камо ноћи, камо дани* обухвата један дан у животу Лазе Костића, његов „сомборски усуд". Део фабуле који се није могао представити на сцени , испричан је. И он допуњава драмску садашњост. Ауторова тежња била је да се у ограниченом времену каже што више детаља из живота Лазе Костића. Описујући детаље у напоменама „велики фотопано Лазе Костића у позадини" (Дорић, 1991: 3) аутор сугерише да је централни лик управо Лаза Костић. То се, надаље појачава напоменом да је „на практикаблима напред, уздигнут, салон у кући Лазе Костића, његов писаћи сто /стојећи/, ормар, клуб-гарнитура" (Дорић, 1991: 3). Прагматичност је такође одлика ове Дорићеве драме . Дидаскалије садрже текст режије:

("Испред, као једини и најважнији гледалац – седи у фотељи песник Лаза Костић. Тако ће почети четврта

слика...) (Дорић 1991: 30).

Наведена сценска напомена показује да Дорић режира у подручју драмског текста. Осим тога, овај драмски текст има и неке одлике телевизијског сценарија, јер аутор има на уму двоструку намену драме: телевизијску (директан пренос) и позоришну. И околности културалне изведбе јесу заиста у специфичне: користи се амбијент, без могућности употребе позоришног светла и комплексније позоришне технологије.

СТАТУС ДРАМСКОГ ЛИКА ЛАЗЕ КОСТИЋА У ДРУГИМ ДРАМСКИМ ДЕЛИМА РАДОСЛАВА ДОРИЋА

Осим у овом театрализованом догађају везаном за обележавање манифестације Вуков сабор, као драмски лик, велики песник јавља се и у два друга Дорићева драмска дела: у комедији *Српска Атина* је један од важнијих ликова и у комаду *Кад би Сомбор био Холивуд*, где се појављује само у једној, али веома карактеристичној епизоди. И у овим драмским делима лако се установљују интертекстуалне везе. У драмском "омажу-антиомажу" *Кад би Сомбор био Холивуд* сомборском филмаџији Енесту Бошњаку како жанровски аутор одређује дело настало "без робовања фактографији, хронологији или документарности" (Дорић 1997: 17) једанаеста слика у целини је дијалог Ернеста Бошњака и песника Лазе Костића. У сценској напомени аутор разоткрива своју основну сценску замисао: "заиста ми је веома стало да се филмски израз дискретно утка у причу природно, као што је био уткан у читав Бошњаков живот" (Дорић 1997: 18) И ова, као и све сцене у овом комаду, почиње напоменама у виду слајда на екрану, карактеристичним за епоху немог филма:

"II натпис: СУСРЕТ С ПЕСНИКОМ; натпис: МОЖДА ЈЕ БИЛО – МОЖДА НИЈЕ"

чиме се сугерише фикционалност, привид, псеудоисторичност догађаја, али и преплетеност медијског израза: филмског и позоришног језика.

За ову сцену карактеристичан је, са семантичке теорије говора, уобичајени дијалог: Ернесту Бошњаку и Лази Костићу заједнички је један део контекста – говоре о детаљима из песникове биографије дотичући се односа поезије и филма. Почетна несагласност ликова изазвана Бошњаковим одбијањем да сними камером погреб Јулке Паланачки, поступно се, након објашњења да је камера "опасна", да "она види другачије него људско око" те да "своје очи не можемо учинити ни другачијим ни бољим не јесу" и да ником није потребан "заувек ухваћен старачки ход Лазе Костића" (Дорић 1997: 83) претвара се у сагласност:

ЛАЗА

Хвала вам, младићу. Баш хвала. Тако ми је страшно што је све то истина. Јесен" (Дорић 1997: 83)

Расправљајући о природи филма, о елементима филмичности, Ернест Бошњак и Лаза Костић у згуснутом, кохерентном дијалогу, на истом су становишту: камера има моћ да записује снове. Отуда њихов дијалог скреће и према сновима Лазе Костића и Ленки Дунђерској која се песнику јавља у сну. "Ако вам, можда, долази у сан, као жива, можда је камера може снимити", каже Бошњак. Лаза Костић свој одговор уклапа у Бошњаков контекст, прихвата његове постулате:

"Сан је теже ухватити од јаве. А на тим сликама нека буде и мене. Нек будем обестан и изузетан као што сам увек и био. Нека се види како гледам на овај свет. Хоћу да гледам изнутра, не споља." (Дорић 1997: 86)

Бошњак говори (доследно цитира, наглашено рецитује) стихове "плетисанке", а Лаза Костић (из offa) говори последњу строфу своје песме "Госпођици Л.Д. у споменицу". И у овој драми Дијалог је продукт транстекстуалне транспарентности: учестала је цитатност, алузије, парафразе.

Карактеристика Дорићеве комедије *Српска Атина* чија је доминантна тема српство, „како се Србин из Војводине лако уклапа у бидермајер", истакнута већ у наслову је жустрина, страсно уношење ликова у расправу које постаје обележје драмске структуре и твори сукоб. У овој драми која се збива у „времену великог националног заноса" како напомиње аутор, и у којој је веома битан и „мирис епохе", увек су сучељена два лика, два става, два погледа на свет, драмски сукоб се очитује у противљењу ликова, међу којима Лаза Костић показује највећу склоност вербалним размирицама. Какав је Лаза Костић у овој драми? Исказује снажна национална осећања (како је Србин бити под бечком и пештанском

чизмом, србује, смишља име за пиће од вина и соде, шприцер[9]), препире се са Змајем („Таj ће ме у свакој погрешки ловити" – Дорић 1997: 250), воли кад га хвале. Користи и карактеристичне упадице, коменатаре из прикрајка, у сценама, у којима не доминира, али које потврђују његову утицајност, величину, силовитост. То се духовити обрти, хуморне ситуације. На пример:

КОСТА

Могли смо се наћи и на неком другом месту. У некој кафани.

ЛАЗА КОСТИЋ

Уста ти се позлатила (Дорић 1997: 287)

или ситна подбадања на рачун Јована Јовановића Змаја:

ГОСПОЂА СЛАВНИЋ

надам се ћете ви и господин Змај нашу беседу, као што бива, украсити неким новим стиховима?

ЛАЗА КОСТИЋ

Ја нећу, кум Јова хоће. Он је пун тих пригодница, сипа их ко из рукава.

ЈОВА ЗМАЈ

(жацнут)

Јесте, јесте, ја сам пригодничар, а ти си антологичар. (Дорић 1997: 296)

Или када националне идеје удружује са гастрономским ужицима:

Нема српства војвођанског без кромпираче! (Дорић 1997: 308)

Један од „жешћих" сукоба у драми *Српска Атина* а у који је „уплетен" Лаза Костић избија у VIII слици између њега и Змаја а поводом одлуке да ли да се рукопис Стеријиних *Родољубаца* затвори у сеф Матичин „да ту сачека неко време кад ће Србљи војвођански бити морално спремни да га поднесу" (Дорић 1997: 318). Лази Костићу је стало до истине о Стеријином делу, али му контрира Змај, међу њима настаје морална запрека.

ЛАЗА КОСТИЋ

Женијално! Свет таквога комада нема! Чак ни Енглези.

ЈОВАН ЗМАЈ

(*процеди)*

Боље да разговарамо о аспекту моралном.

ХАЏИЋ

Кумови моји, вајни, без режања!

(Дорић 1997: 315)

Још један облик сукоба чији је актер Лаза Костић, јавља се у X слици у којој Лаза Костић рецитује стихове Васе Живковића *Оро кликће са висине*. Одбор Народне странке предлаже да се ова песма, као „права војвођанска химна", отпева под пенџером тамнице у Вацу где робује Светозар Милетић коме је иначе песма посвећена. Лаза Костић сматра да би такав поступак имао одјека, а Коста Трифковић му приговара алудирајући на његов истакнуту потребу да је увек у центру пажње:

"Имала је одјека и твоја свађа са Јовом Змајем, али ко је од тога имао вајде? Српство или твоја таштина." (Дорић 1997: 338)

Општи је утисак да Лаза Костић у Дорићевим комедијама (упркос бројним алузијама на актуелне чињенице – друштвене појаве: третман позоришта у друштву, положај уметника, политичка збивања) углавном води „дијалог у виду конверзације" (Саразак 2009: 101), који претерано не обавезује лик, не „пада у ватру", не заступа горљиво своја становишта која би угрозила његову егзистенцију. Отуда је исход у Дорићевим комедијама помирљив и благ, без великих кризних ситуација и дубљих сукоба.

[9] Ова измишљена појединост није промакла незапажено. О томе сведочи Милан Буњевац: (...) Један уважени критичар оспорио је у свом критичком приказу аутентичност тог податка, што је у његовим очима била врло озбиљна замерка. Другим речима, по схватању дотичног познатог и признатог позоришног стручњака, било каква историјска нетачност је недопустива у једном позоришном комаду (....) Уместо да се упусти у јалову дискусију с неким ко од позоришног комада изискује апсолутну историјску тачност, Златан Дорић поступио је управо онако како је поступао и Молијер кад се обрачунавао с педантима који би му тражили длаку у јајету - исмевајући их. .... Дорић је поменутом критичару устврдио, најозбиљније као што он то већ уме (треба увек бити на опрезу кад је Златан озбиљан, тад је вероватно у припреми нека уједурма), да има живог сведока за оно што је у комаду написао о Лази Костићу, само да је тај сведок, наравно, врло стар па нити путује нити прима посете, али се с њим, на сву срећу, може разговарати телефоном. Речени позоришни стручњак, сад већ у својству будуће жртве "новеле", прогутао је удицу врло некритички, после сасвим кратког колебања, и похитао да се што пре директно обавести код овог лажног сведока који би и по најпесимистичнијим прорачунима морао бити апсолутни светски рекордер дуговечности, наравно ако се изузме Метузалем лично... (Буњевац, 2016)

ЛИТЕРАТУРА

Bergson, Anri (1995). *Smeh*. Beograd: Lapis.

Biti, Vladimir (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska

Dorić, Radoslav Zlatan (1997). *Vojvođanska dramska trilogija*. Beograd: Prosveta.

Dorić, Zlatan Radoslav (1991). *Kamo noći, kamo dani*. Sombor: Dometi, 18, 65-66, str. [I]-XXXIV

Dorić, Zlatan Radoslav (1991). *Kamo noći, kamo dani*. Sombor: Biblioteka Narodnog pozorišta Sombor - inv. br. 85/26 (rukopis)

Gutke, Karl (2015). *Prevazilaženje relativnosti: razgraničenje tragikomedije i njena struktura.* : dramskih žanrova. prir. predgovor i redakcija Svetislav Jovanov. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.

Ivanović, Radomir (2011). *Filozofska i estetička opredeljenja Laze Kostića*. u: U spomen na Lazu Kostića (1841-2011). Zbornik radova. Uredila Ivana Živančević Sekeruš. Novi Sad: Filozofski fakultet.

Костић, Лаза (1992а). О књижевности. Мемоари. Сабрана дела Лазе Костића. Приредио Предраг Палавестра. Нови Сад: Матица српска

Костић, Лаза. (1992б) *Песме*. Сабрана дела Лазе Костића. Приредио Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска

Ženet, Žan. (1985). *Figure.*Beograd: Vuk Karadžić.

Oraić-Tolić, Dubravka (1990). *Citatnost.*

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

Mladenović, Živomir (2015). *Laza Kostić. Život i književna dela.* Beograd: Čigoja štampa.

Špengler, Osvald (2010). *Propast Zapada I-II.* Beograd: Utopija.

Škreb, Zdenko (1983). *Znanost o književnosti.* U: Zdenko Škreb/Ante Stamać: Uvod u književnost. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Jovićević, Aleksandra - Vujanović, Ana (2006). *Uvod u studije performansa*.

Beograd: Fabrika knjiga

Stojanović, Dragan (2007). *Poverenje u Bogorodicu*. Preuzeto na: http://www.rastko.rs/rastko/delo/13076

Bunjevac, dr Milan (2016) *Pseudoistorijska drama*. Preuzeto na: http://www.audioifotoarhiv.com/gosti%20sajta/JelenaAnzujska.html 15.06.2016.

Аница Арсић

ТЕЛО У ПЕРФОРМАНСУ

ОД СТУДИЈА ИЗВОЂЕЊА ДО ДЕФИНИЦИЈЕ УМЕТНИЧКОГ ПЕРФОРМАНСА

Термин *performans* (извршење, представа) представља импровизовани или режирани културни догађај са мултимедијалним обележјима у којем учествују уметници различитих профила (музичари, глумци песници, сликари, вајари).[1] Пошто је перформанс именица енглеског говорног подручја (*performance)*, ближа одредница која се односи на перформанс уметност (*performance art*) дефинисана је као: *A type of art that can combine acting, dance, painting, film etc. to express an idea*[2] *(Врста уметности у којој се комбинују глума, игра, сликање, филм. Начин да се прикаже идеја)*. Официјелним дефиницијама из речника општих појмова, перформансом може да се одреди више уметничких форми чији је карактер мултимедијални. Опера је мултимедијално уметничко дело. Песници могу да казују своју поезију уз пратњу музике, глумци да представе позоришни текст, где ће музика да допринесе уметничком изразу. Филмска уметност, специфичношћу свог уметничког израза, спаја све врсте уметности. Онтолошко значење појма *performans* садржано је у мултимедијалним уметностима, али не може суштински да означи арбитрарно прихваћен појам перформанс уметност. Статус аутономног уметничког дела, перформанс је стекао тек са појавом студија и анализа, којима су теоретичари, критичари и историчари уметности отпочели процес дефинисања дискурса ове уметничке категорије.

Студије перформанса (eng. *performance studies*) и студије извођачких уметности (eng. *performing arts*) јављају се у пољу културе и уметности 60-их и 70-их година XX века. Појам *перформанс* као одредница уметничког дела јавља се 60-тих година

[1] И. Клајн, М. Шипка, *Велики психолошки речник*, 2006, Београд, стр. 927.

[2] *Longman dictionary of Contemporary English*, Edinburgh Gate, England, str. 1220.

XX века. Тај временски период може се означити као нови сегмент у развоју човечанства, који се не односи искључиво на уметност, већ обухвата широко поље теоријских расправа у чијој је основи садржан термин *перформанс*. Студије перформанса повезују теорије театра, антрополошке и социолошке теорије. Александра Јовићевић сматра да историја студија перформанса (извођења) почиње радовима Ричарда Шекнера, америчког уметника перформанса и теоретичара и Виктора Тарнера (Victor Witter Turner) енглеског антрополога културе.[3] Ова два аутора поставила су темељ студијама извођења, које до данашњих дана користе теоретичарима извођачких уметности и уметницима да истражују и проналазе одговоре на бројна, још неосветљена питања. Теорија перформанса (*Performance Theory*) Ричарда Шекнера из 1977. године, представља прво дело посвећено базичним поставкама студије извођења.[4] Ово дело је представљало и представља покретачки импулс другим теоретичарима перформанса, који су на његовим темељним ставовима развијали нове теоријске парадигме. Превалентно размишљање усмерено је ка закључцима да Шекнерова студија перформанса у себи садржи више различитих дискурса. Повезује их извођачка парадигма, помоћу које је делимично објашњен смисао уметности перформанса. Александра Јовићевић[5] под извођењем подразумева „било које понашање које је омеђено, представљено, наглашено, испољено и изложено као такво".[6] Концепт овакве дефиниције се односи на било које људско извођење, радњу или акцију, и веома је далеко од прецизне дефиниције појма уметности перформанса. Довођење термина *извођење* у везу са *понашањем*, повезује студије перформанса са антропологијом. Антропологија, као научна дисциплина усмерена на изучавање обичаја, култура и лингвистике, и теорије извођења чији су домени интересовања усмерени ка извођачким праксама имају конективне сегменте у дефиницији културе. Свака култура носи специфичности које јој дају аутентичност и оригиналност, али и заједничке премисе које их спајају. Једна од заједничких премиса, према Александри Јовићевић, јесте *театралност*.[7] Театралност је именица изведена из коренске речи „театар" која такође припада истој породици речи. Појам театар, свакако, није довољан да обухвати широку палету извођачких делатности, тако да је термин *извођење (performance)* био много прикладнији да дефинише ове активности. Шекнер је у сарадњи са Тарнером увео нову форму у процес посматрања извођења. Један од кључних дискурса који треба да означи полазну основу у потрази за дефиницијом појма уметности перформанса је *извођење. Извођење* (може да буде замењено и појмовима: акција, радња, деловање) треба анализирати са више аспеката, будући да се репрезентује бројним облицима. У домену извођења налазе се ритуал, забава, игра, позоришна представа, музика, визуелна електронска презентација, спортски догађаји и спектакли. Шекнер је указао да се у широком спектру извођења уочавају многе заједничке компоненте и да је све теже извршити чисту жанровску поделу извођења. Шекнер сматра да сценске облике извођења у које убраја театар, парателатар и ритуале, готово у свим културама, карактеришу заједнички структурални елементи као што су: текст, покрет, мизансцен, сценографија и публика. Изолован појам *перформанс* по Шекнеровом мишљењу, превазилази оквир извођачких уметности, заправо превазилази генерално појам уметности. У свом есеју *Fundamentals of Performance Studies* (*Основе студија перформанса*) Шекнер наглашава да перформанс, као једна свеобухватна категорија мора бити конструисан као „широки спектар" или континуум акција рангираних од ритуала, игре,

[3] У делу *Увод у студије перформанса* Александре Јовићевић и Ане Вујановић, наведено је да је Тарнер позвао Шекнера на заједничку конференцију која је под насловом *Ritual, Drama and Spectacle* одржана 1977. године. После ове, веома успеле конференције одржане су још три под заједничким називом *World Conference on Ritual and Performance* на којима је анализиран дискурс ритуала и извођења у различитим светским културама, оп.цит., стр 19

[4] Ово дело је имало више допуњених и прерађених издања, Performance Theory, a revised version of Esseys on Performance Theory, 1988. revised again 2004.

[5] Предговор Шекнеровој *Студији перформанса*, која је издата 1992. године, написали су Александра Јовићевић, Ивана Вујић и Слободан Селенић. Факултет драмских уметности и Институт за позориште, филм, радио и телевизију, стр. 2.

[6] Ибид.

[7] А. Јовићевић; А. Вујановић, *Увод у* ... оп.цит., стр. 4.

спортова, популарних забава, извођачких уметности (театар, плес, музика) и свакодневних перформанса, до извођења социјалних, професионалних, родних, расних и класних улога, и разних репрезентација и конструкција акција у медијима и на интернету.[8] У Шекнеровом „широком спектру" акција, уметничко извођење је само један од аспеката извођења, које може да егзистира као аутономни ентитет, и да буде инволвирано у друге и другачије форме извођења. У делу *The Future* of *Ritual* (*Будућност ритуала*) Шекнер наводи да је перформанс заједничка ознака за бројне перформативне праксе у театру, у ритуалу, у уличним демонстрацијама и парадама. Алдо Милохнић[9] наводи да неки аутори употребљавају изворни облик речи *performance* или *performance art*, уз напомену да је неопходно да се пажња усмери на контекст у којем је реч употребљена, јер је она вишезначна. Перформанс представља један од оних театарско-теоријских појмова чији обим није прецизно утврђен.[10] Као илустрацију свог става да је појам перформанс вишезначан, Милохнић наводи да Роуз Ли Голдберг сматра перформанс уметност анархичним, отвореним пољем културе који се противи прецизнијој дефиницији.[11] У уводу монографске студије *Performance* (Перформанс) Марвин Карлсон (Marvin Carlson), амерички теоретичар позоришта, осврнувши се на значајна дела која се баве теоријом перформанса, закључује да у литератури влада збрка појмова која истраживачима прави више проблема но што им помаже. За овог аутора перформанс уметност је историјски и теоријски америчка појава.[12]

У потрази за дефиницијом појма перформанс уметност потребно је назначити да су Шекнер и Тарнер појам перформанса употребљавали у смислу културалног перформанса (*cultural performance*), а не у смислу уметничког перформанса (*performance art*).[13] Александра Јовићевић дефинише културални перформанс као „било које извођење које се састоји од фокусираних, јасно означених и друштвено ограничених облика понашања која су посебно направљена /припремљена/ за показивање."[14] Овако конципирана дефиниција усмерава пажњу да се термин *културално извођење* односи на веома широк спектар извођења, без јасних граница. Може да се односи на извођење означено друштвеним улогама, као и на ритуална извођења, спектакле, предизборне митинге и савремена медијатизована извођења. Иако извођење може да се посматра и анализира у свим друштвеним појавама, Шекнер не сматра да је свака људска активност извођење. Дефинисани појам извођења по Шекнеру, било би *„оно извођење које је свесно да је извођење"*.[15] Ова дефиниција подразумева концепт изрежираног извођења и институционализацију догађаја. Такво извођење је претходно осмишљено, увежбано, више пута поновљено и припремљено да се изведе пред другима. Овако сагледан појам извођења одговара концепту уметничког извођења, јер се налази у терминолошкој корелацији са дефиницијом уметности по наводима из Енциклопедије Британика (*Encyclopedia Britannica)* у којој је појам уметности дефинисан као „коришћење вештине и имагинације у стварању естетских објеката, окружења или искуства која се могу поделити са другима.[16] Из дефиниције уметничког извођења може да се изведе дефиниција извођачких уметности, које одликују специфичне методе стварања и репродуковања дела. Карактеристика извођачких уметности односи се на могућност промене форме, пошто поседују флекси-

[8] R. Schechner, *Fundamentals of Performance Studies,* Nathan Stucky and Cynthia Wimmer, eds., *Teaching Performance Studies,* Southern Illinois University Press, 2002, str. 55.

[9] А. Милохнић, *Теорије савременог театра и перформанса*, Орион арт, Београд, 2012, стр. 35.

[10] Уобичајену употребу појма, како наводи Милохнић, дао је Ладо Краљ у студији *Теорија драме*. Он наводи да је „*перформанс стекао статус самосталне уметничке форме седамдесетих година прошлог века, када су првенствено, ликовни уметници обновили авангардистичку идеју из периода између два рата, да је, наводно, концепт важнији од производа, јер уметност није нешто трајно, коначно, намењено продаји*", А. Милохнић, *Теорија* ... оп. цит., стр. 37.

[11] Ибид.

[12] А. Милохнић, *Теорија* ... оп. цит., стр. 37.

[13] Синтагму *cultural performance* промовисао је 1959. године Милтон Зингер (Milton Singer). Prema: A. Milohnić, *Teorija*...op.cit., str. 37.

[14] А. Јовићевић, А.Вујановић, *Увод*..,оп.цит., стр. 58.

[15] R. Schechner, *Performance Studies, 2,What is performance?*, Према: *Увод...оп.цит.,* стр. 45.

[16] *Encyclopedia Britannica* online, www.britannica.com., приступљено 10.10.2013.

билне границе, а њихова динамичка структура им омогућава интеракцију са другим уметничким формама.

Шекнер је дао значајан допринос студијама извођења кроз социолошко-антрополошки и филозофски приступ којима је поставио границе између извођења (*performance*) и перформанса као уметничког продукта. По аналогији, перформанс као уметнички производ, посматран је као део извођачких уметности, структурално близак театру. Када је уметнички перформанс сместио у исто поље са осталим културним или друштвеним перформансима, Шекнер је, условно, направио простор за филозофски обрт, јер је уметнички перформанс ослободио конекције са театром и вратио га уметности као оригинални, аутономни продукт.[17]

У студији *Филозофске играчке театра* Мишко Шуваковић компаративном анализом одговара на питање које су разлике између уметничког перформанса и театра.[18] Мултидимензионалним приступом, аутор означава концепт театра као централни аутономни домен уметности. Структура театра је потврђена кроз историјски, социолошки, филозофски и уметнички контекст. То је уметничка дисциплина јасних граница, отворених за комуникацију са другим уметничким дискурсима, али је хијерархијски однос уметничке интеракције вертикалан. Језик театра је надређен осталим уметничким рукописима. Рукопис уметничког перформанса је препознатљив по тенденцијама које се крећу у смеру деконструкције устаљених театарских форми, и деструкције граница које означавају театар. Уметнички израз који носи перформанс је ослобођен конвенција, гради нове релације у „међупросторима различитих и разликујућих уметности".[19] Перформанс релативизује свако устројство и унутрашњу структуру. Може да буде *Друго* од театра, али у ексцесним и ентропијским кретањима он може постојати и као оно што није *Друго* од театра.[20]

Односом уметничког перформанса и театра бави се и немачки теоретичар и естетичар Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann).[21] Пратећи односе између театра и уметничког перформанса са историјског и концептуалног аспекта, Леман полази од концептуалне уметности, уочавајући утицај ликовне концептуалне уметности и уметничког перформанса на појаву „концептуалног театра". Интерактивност ове две уметничке дисциплине, неминовно се одражава (по Леману) и на театрализацију уметничког перформанса.

Разматрајући однос између театра и уметничког перформанса Марк Фортиер (Mark Fortier)[22] дефинише перформанс као паратеатарску активност, што би значило да перформанс не припада уметничком дискурсу театра, али овај аутор заступа и став да је перформанс шира област уметничког деловања у коју може да се смести театар као његов припадајући део. Карлсон у *Критичком уводу у перформанс*[23] прати пут интерактивности театарских и социо-антрополошких студија, како би дошао до функционалне дефиниције перформанса. Концепт перформанса је из театра прешао у домен друштвених истраживања, где је коришћен као аналитички инструмент. Као такав, доживљава непосредну интеракцију са другим инструментима друштвених истраживања, примајући нове квалитете. Тако трансформисан, вратио се поново у теоријске оквире театра. Појам перформанса Карлсон примењује на: друштвене и културалне перформансе у ширем смислу, уметнички перформанс, постмодерни плес, перформансе који представљају „аутобиографије" својих аутора и постмодерне перформансе који носе политичке и друштвене

[17] Александара Јовићевић наводи да је оваквим обртом отворено широко поље за разумевање извођачких уметности и перформанса у оквиру савременог, постмодерног концепта *уметности у доба културе,* у оквиру којег уметничко дело губи *ауру* и ексклузивност и посматра се као артефакт културе, А. Јовићевић, А.Вујановић, *Увод* ... оп.цит., стр. 44

[18] М. Шуваковић, *Филозофске играчке театра, рукопис књиге Параграми тела/фигуре,* Центар за ново позориште и игру, Београд, 2001, стр. 54.

[19] Ibid.

[20] Ibid.

[21] H.T. Lehmann, *Postdramatisches Theater,* Routledge, London, 2006, str. 166.

[22] M. Fortier, *Theory/Theatre: An Introduction,* Routledge, London-New York, 2001, str. 12.

[23] M. Fortier, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London, 1996, str. 79.

коментаре.[24] Сумарно, студије перформанса представљају интердисциплинарни дискурс, сачињен од више теоријских метода, у којем свака од њих има равноправну улогу.

Осамдесетих година XX века на пољу студија перформанса сучељава се више теоријских платформи:

- француска критичка теорија (60-тих и 70-тих година XX века);
- студије културе (Ричард Шекнер, Марвин Карлсон);
- теоријска психоанализа перформанса (Херберт Блау);
- феминистичке теорије.

Патрис Павис (француски теоретичар и семиолог театра) образлаже да извођачке уметности у себи обједињују све сценске уметности, театар, као и филм, радио и телевизију. Према Шуваковићу, критеријуми класификовања перформанса јесу:

Критеријум места извођења: приватни перформанс (без публике, случајна публика или уски круг сарадника);

1. Критеријум аутора и/или извођача: аутор перформанса је и извођач перформанса, аутор перформанса није извођач перформанса, а извођачи могу бити професионални глумци и плесачи, уметници и публика;
2. Критеријум догађаја: перформанс је изведен као стварни дословни догађај (понашање уметника, телесне радње) или као режирани догађај (приказује стварни догађај, ствара наративну ситуацију);
3. Критеријум медија: перформанс је директно изведен пред публиком, без медијског посредовања, перформанс се изводи без публике, а публика посматра догађај директним ТВ-видео преносом, а видео или филмски екран је део перформанса (видео и филмски перформанс);
4. Критеријум врсте активности: телесни перформанс, орални или звучни перформанс, говорни перформанс, играни перформанс.[25]

По речима Роуз Ли Голдберг, уметнички перформанс је увек био отворена форма, у којој уметници из разних области стваралаштва могу да експериментишу са својим најрадикалнијим идејама и да увек нађу пут до публике. У том смислу увек је био авангарда. Уметници који се баве перформансом могу брзо да одреагују на промене у економској или политичкој клими и да створе дело које обједињује више дисциплина, тако да оно оживи у било ком формату и да буде створено у било ком окружењу.[26] Перформанс је представљао начин директног комуницирања са публиком, који је провоцирао широк спектар њеног одговора: од негирања, беса, згађености до зачуђености. Емотивне реакције публике промениле су однос уметничког дела са примаоцем порука. Публика перформанса је напустила статус посматрача, и постала активни учесник дела. Новонастала интерактивност условила је нову динамику која је продубила и проширила опсег уметничке форме. Перформанс се експонирао као акција која нема унапред припремљен сценарио и осмишљену сценографију. Перформанс је уметност стварања, процес настајања и трајања. По речима Роуз Ли Голдберг, било да је у питању племенски ритуал, средњовековна пасија или ренесансни спектакл, које су у деценијама на преласку из деветнаестог у двадесети век аранжирали уметници у својим париским студијама, перформанс је уметнику обезбедио присутност у друштву.[27]

У наведеним дефиницијама могу да се уоче извесне терминолошке правилности које су аутори употребљавали као одреднице за уметнички перформанс. Термини *публика* и *ритуал* се издвајају као означитељске категорије које дају аутономију уметничком перформансу. Активна улога публике у уметничком перформансу, која је радикално променила однос посматрача

[24] А. Јовићевић наводи да су Карлсонове теоретске ставове делили Janelle Reinelt и Joseph Roach, али су појам перформанс проширили и на драму. Њихов приступ појму перформанса је значајан јер су назначили трансформацију, коју у пољу перформанса и студија перформанса изазива продор нових континенталних теорија.

[25] М. Шуваковић, *Појмовник теорије уметности*, Орион Арт, Београд, 2011, стр. 528.

[26] Интервју са Р. Голберг у листу *Политика*, С. Стаменковић, објављено 30. 06. 2010.

[27] Р. Голдберг, *Перформанс од футуризма до данас*, Театар студентима, Загреб, 2003, стр. 6.

и извођача, за Лемана представља проблем, јер се релативизују уметнички критеријуми. Процена уметничког дела зависи искључиво од доживљаја самих учесника. Дело се не валоризује когнитивним елементима, већ емотивним, чиме се оставља могућност да се сагледа као субјективан, веома личан и интимни моменат. Ако се искључи могућност објективне процене, онда одговор на питање: *„Шта је перформанс*?" постаје немогућ, а самим тим, и концепт дефиниције остаје разуђен и омеђен једино степеном комуникације са публиком.[28] Критичко запажање аутора не може да се негира, али може да се допуни сагледавањем са концептуалних нивоа. Уметнички перформанс је, неспорно, нова идеја. Не мора да представља дело које може да се објективизује на основу конвенционалних критеријума, али мора да се прихвати као нови замах уметничке мисли. Оквир извођачких уметности је значајно проширен, а отворене могућности да се уметнички производ не гледа искључиво кроз материјалну утилитарност, отвориле су врата новом, комплекснијем начину комуницирања са уметношћу. Уметност тренутка, уметност „овде и сада", што без сумње, уметнички перформанс јесте, делује инспиративно на уметнике визуелне провенијенције, али његов контекст може да се препозна и у литератури, социологији, психологији, антропологији и филозофији.

ПОРУКЕ УМЕТНИЧКОГ ПЕРФОРМАНСА „ПРОЧИТАНЕ" ТЕОРИЈАМА ТЕКСТА

Уметнички рукопис и поруке перформанса уметност приближавају филозофији, социологији, психологији и антропологији. Из тих рефлексија настаје конективност са свим идејним правцима савремене људске мисли. Ове друштвене науке инспирисале су истраживаче текста који су промовисали теорије са превалентним усмерењем ка лингвистици. Теорије текста су извршиле револуционаран утицај на науку о језику, али су поље инфлуентности проширили и на науке које су примарно усмериле пажњу ка тексту, као недовољно истраженом пољу. Теорије текста су помогле расветљавању многих питања у друштвеним наукама, али и у уметности. Перформанс уметност је језички блиска теоријама текста и динамика перформативног дискурса може да се објасни идејама етаблираним у овим теоријама. Поставља се питање који су заједнички означитељи и садржитељи теорија текста и перформанс уметности? Без велике дилеме, размишљања ће усмерити пажњу на знак. Знак, као иницијална тачка додира између човека и његовог материјалног и духовног света, може да се открије у сваком детаљу који одређује комуникацију. Комуникација и интеракција не могу да се реализују без знака. Знак их одређује, усмерава и интегрише. Све у природи и људској заједници почива на знацима. Знак приказује и означава динамику живота. Ако је уметнички перформанс ангажована, активна, отворена и интерактивна уметност која означава динамику живота, који знак је одређује? У перформансу основни „материјал" којим уметник експонира своје идеје јесте његово тело. Ролан Барт даје дискурзивну анализу тела на следећи начин: „Које тело? Ми их имамо више. Ја имам тело које вари, мучаљиво тело, треће, главоболно и тако даље... чулно, мишићно (рука писца), хуморно и, нарочито емотивно: које је узбуђено, ускомешано или здепасто, или раздрагано, или уплашено, а да ништа не изгледа тако. С друге стране, мене до фасцинације плени социјализовано тело, тело митолошко, вештачко тело (тело јапанског травестита) и проституисано тело (тело глумца)."[29] Наведено мишљење Ролана Барта упућује да се тело анализира сегментарно, јер се појмовно значење и смисао значења мењају и зависе од равни сагледавања, при чему је и само тело зависно од историјских, културолошких и психолошких одредница. Тако раслојено и детерминисано културолошким, социјалним, историјским, просторним и психолошким контекстима, тело може да се посматра као друштвена конструкција надограђена на биолошку структуру. Тело је конструкт природних спојева на који се врши пројекција друштвених захтева и правила.

Мишко Шуваковић упућује на више значења појма тело. Оно може да се посматра као опна која одваја нешто од окружења у коме постоји. Други угао пос-

[28] H.T. Lehmann, *Постављање кроз перформанс*, Постдрамско казалиште, ЦДУ/Ткх, Загреб, 2004, стр. 34.

[29] Р. Барт, Ролан Барт по Ролану Барту, ИП Светови-Октоих, Нови Сад-Подгорица,1992, стр.71. .

матрања открива тело као „ствар" која испуњава неки простор или као „живу ствар" („живи предмет") који се може идентификовати са индивидуом или субјектом као његова материјална појавност, као анонимни биолошки организам, као спољашња појавност организма, као извршилац радње, као однос дискурзивног, визуелног и хаптичког позиционирања појавности људског организма као (стварне или привидне) целине и као оно„од" људског бића што се може појавно/визуелно приказати.[30] Тело, номиновано као знак, у перформанс уметности треба да пређе пут од екстернализације из биолошког бића до интериоризације у фигуру. Фигура је артефицијелно сценско тело, које се одвојило од биолошког и апстраховало се као експлицитни знак. Сценско тело које је постало знак, преноси поруке социјалних и психолошких система и постаје интегрални део текста уметничког дела. Тело уметника се трансформисало из био-психо-социјалног система у сценско тело (фигуру) која је постала знак/*означитељ* уметничког текста. Тело као знак означава ситуације и догађања моделирана утицајем екстерних система. Онтолошки запис, историјска догађања, културолошки обрасци и психолошки варијетети условљавају да буде означено као географско, гео-политичко, расно, феминистичко, хомосексуално, класно, здраво, болесно и другим друштвеним конструкцијама одређено тело. Оваквим динамичким променама тело прелази са позиције *означитеља* на позицију *означеног* и структурно повезује историјске, културолошке, биолошке, механичке, електронске, визуелне и уметничке језике. У уметничким језицима тело може да се приказује гестовима, експресивним позама, акцијама, гласом, у процесу сликања, свирања, извођења идентитета и испитивања граница издржљивости. Уметници перформанса нису своје сценско тело остављали да приказује само једну врсту уметничког рукописа. Из калеидоскопа различитих исказа постоји могућност да се сачини условна систематизација, апострофирају значајна имена перформанс уметника и њихова препознатљива експресивност.

Енди Ворхол (Andy Warhol), Џексон Полок (Jackson Pollock) и Ана Мендиета (Ana Mendieta) представљали би уметнике који су превалентно своје тело ангажовали у процесима сликања. Пример уметничког језика, са превалентним исказом кроз ликовни доживљај, може да се означи радовима Џексона Полока, америчког акционог сликара, који је у времену у коме је стварао, ослободио руку уобичајене сликарске опреме, као што су четкица и кист, и снабдео је новим помоћним средствима. Свој уметнички језик пренео је на платно помоћу комада дрвета, посуда са бојама, прибора за кречење и других приручних средстава. У контексту теорија текста, његово тело је представљало *означитеља,* а платно је било у улози *означеног*. Његова интеракција одвијала се неспутана конвенцијама и правилима сликарског заната. Платно као *означено* примало је информације и задржавало их у облику нових знакова који су експонирали дело као живи организам, који није довршен и који оставља простор за нове комуникације.[31] Полок је



Јоко Оно, Јозеф Бојс (Joseph Beuys) и Ив Клајн (Yves Klein) су представници групе уметника чије тело гестовима означава поруку.

[30] М. Шуваковић, П*ојмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, САНУ, Прометеј, Београд-Нови Сад, 1999, стр. 320.

[31] www.youtube.com/watch?v=zBw10DcLoso, приступљено 12.10.2013.

сниман филмском камером док слика. Повлачећи грубе потезе великом молерском четком на платну које је положено на тле у екстеријеру, уметник говори о себи, својим осећањима, страховима и порукама које преноси одређеним бојама. Кратки филм који репрезентује рад уметника представља нови интерактивни дијалог, где је коришћена филмска трака као нови *означитељ* да забележи *означено* – сликарско дело у процесу настајања. Дело Џексона Полока као уметнички текст, писан сликарским језиком, наставило је да траје и успоставља интеракције са другим делима сличног рукописа. Оно је постало интертекст који се укрштао са другим исказима, недетерминисан простором и временом.

Јоко Оно, америчка перформанс уметница јапанског порекла, својим делом *Sky pieces to Jeusus Christ* (*Делови неба Исусу Христу*) може да означи пример у коме сценско тело уметника гестовним језиком представља текстуални и знаковни систем. Пеформанс је први пут изведен 1965. године у *Carnegie Recital Hall* у Њујорку. У јулу 2013. перформанс истог имена изведен је у Луизијана музеју у Копенхагену. Перформанс Јоко Оно је сложено дело, сачињено из три независне целине, од којих свака има сопствени језик и представља посебну врсту текста, али су сва три дела међусобно повезана знаком који представља сама уметница.

Гестовне одреднице перформанса дате су у другој целини означеној насловом *Action Peinting (Слика акције)*. Уметница, која је у првом делу перформанса седела у публици, излази на сцену и на белом зиду црном бојом бележи седам знакова који обликом подсећају на слова јапанског писма. Овај део перформанса приказан је као прави пример односа *означитеља* и *означеног*. Интертекстуалност овог дела експонира се као чиста форма активног стварања текста. Интеракција се остварује класичном комуникацијом уметнице са објектом, представљеним белим зидом. Интеракција се одвија класичним чином писања и завршава се саопштеном текстуалном поруком. Уметница, међутим, на кратко прекида комуникацију са белим зидом на коме се налазе црни знаци. Враћа се на позорницу, и започиње причу о значењу седам забележених знакова. Њен говорни језик поново оживљава писани, и успоставља нову комуникацију. Глас уметнице постаје нови означитељ, који означеним знацима даје смисао и усмерава их ка уметници. Њихова улога поприма нови квалитет, јер се са позиције *означеног* премештају на позицију *означитеља,* пошто објашњавају значење слика из уметничиног живота. Тако се гестовним креацијама руком и гласом ствара интертекст који носи квалитете *означитељског процеса.*[32]

Марина Абрамовић, светски позната перформанс уметница, у својим делима често изводи опасне експерименте са својим телом, угрожавањем његових биолошких функција. Свој однос према уметности, уметница објашњава: „У уметности се мора ићи до краја. Сваки уметник користи своја средства да се изрази, моје оружје је моје тело. Тело је оруђе у служби уметности, а перформансима учите да га контролишете, истражујете његове могућности и границе, зарад емоционалне и спиритуалне трансформације.[33] У чувеном перформансу *The House With Ocean View (Кућа са погледом на океан*) из 2002. године, Марина Абрамовић је провела дванаест дана у *Sean Kelly Gallery* у три бокса који су били причвршћени за зид галерије, и структурално представљали дом који уметница није напуштала назначено време. Привремени дом уметнице био је подигнут изнад тла, и са њим је био у комуникацији помоћу мердевина чије су пречаге представљали ножеви са оштрицама окренутим навише. Ова сурова творевина фактички и симболично преносила је поруку да је уметница заробљена у малом простору, у сопственом телу. Марина Абрамовић се туширала, одевала, спавала, обављала физиолошке потребе, али није узимала храну. Осим значајно редукованих биолошких активности и одржавања хигијене, уметница је све време посветила комуникацији са публиком. Контакт очима је једини комуникацијски знак, јер уметница не пушта ни гласа од себе. Њено лице је амимично, њени покрети, које чини да би обавила редуковане радње, су спори и нечујни. У контексту интертекстуалне динамике, сценско тело Марине Абрамовић остварује интензивну комуникацију у

[32] Y. Ono, Sky pieces to Jeusus Christ, видео запис: Performance at Louisiana Museum, 2013, internet: http: //youtube.com//, приступљено 12.10. 2013.

[33] Ц. Весткот, *Кад Марина Абрамовић умре*, Плави јахач, Београд, 2013, стр. 5.



Марина Абрамовић, Бил Виола (Bill Viola) и Денис Опенхајм (Dennis Openheim) припадају групи уметника који непрестано испитују границе издржљивости свог сценског тела.

којој су знаци хијерархијски устројени. Њен био-психо-социјални детерминизам по природним законима не омогућава равнотежу, због чега перманентно прети опасност да се систем распадне. Тело/текст/ ипак остаје интегрисано захваљујући надређеним знацима менталне сфере. Таква констелација текстуалне структуре вапи за релацијом са другим објектом, коју уметница остварује погледом. Поглед је једини знак из тела/текста/ који бива ослобођен за интеракцију. Тело/текст/ уметнице и публика остварују интеракцију која је врло динамична. Статична структура тела уметнице и отворена структура публике су у релацији два текста која су потпуно различитих констелација. Публика не представља јединствен субјект. Током трајања перформанса на стотине људи је посматрало уметницу. Свака особа се експонирала као аутономни знак који је сопственом текстуром остваривао интеракцију са уметницом чија је структура визуелно изгледала непроменљива. Динамику тела/текста/ уметнице условљавале су емоције, које је покретала интеракција са другим текстом који представља публика.[34]

Експресивне акције сценског тела уметника могу да се представе радовима познате француске перформанс уметнице италијанског порекла Ђине Пане. У перформансу *Sentimental action (Сентиментална акција)* из 1973, уметница користи сопствену крв као уметнички медиј. Одевена у белу хаљину, у рукама држи букет црвених ружа. Белом и црвеном бојом уметница постиже комуникацију два знака који интеракцију остварују језиком боја. Ове две боје представљају означено у интегралној структури текста, где је *означитељ* тело уметнице. Интеракција *означитеља* и *означеног* догађа се када уметница трњем из букета боде кожу и пушта да крв капље по белој тканини. Црвена боја крви која се разлива по белој хаљини означава нову структуру текста, и комуникацију знакова одређених бојама. *Означитељ* је крв која, новим текстуалним језиком оставља поруку на белој површини. Крв и тканина чине аутоном-

[34] М. Абрамовић, Перформанс *The House With the Ocean View*, http://youtu.be//, приступљено 13.10.2013.

ни текст који остварује интеракцију са телом уметнице. Тело/текст/ је својим знацима успоставило релацију са тканином и постало интертекст.

Потврду интертекстуалности телесног језика који тежи комуникацији са другим текстовима, могу да означе стихови Ђине Пане[35]:

You can see your blood in it
It is for the love of you (....)
This is why I am so keen
On Your presence during my action

Ако отворим своје тело
Видећеш своју крв у њему
То је за твоју љубав (...)
Зато сам толико жељна твог присуства
Док траје моје дело

Тело, као *означитељ и означено* у уметничком тексту, детерминише динамику текста, одређујући му аутономију и истовремено га усмеравајући ка новом тексту. Перформанс уметник веома често уз тело користи више уметничких језика: звук, светло, сопствени глас, глас другог субјекта, и различите употребне или специјално конструисане предмете. Овом акцијом, перформанс уметник отвара своје тело које представља знак, текст, *означитеља* и *означено*, за комуникацију са другим знацима и текстовима, и тако остварује семиотички принцип интертекстуалности. Интертекстуалност у перформансу је веома разноврсна, динамична, неухватљива и непредвидива.

Када уметник представи своје тело као знак који чини конективне елемента једног текста, оно ће својим разноврсним експонирањем моделирати структуру текста. Као знак, уметник може да користи лице, чија мимика, изоловано од других делова тела формира привремену аутономну констелацију. Она може да означи тренутак у коме се акција догађа, и да уведе у „причу" нове знаке. Екстремитети, независно од лица, могу појединачно, или у садејству са покретима представљати знак/знаке. Пружена рука уметника, захваљујући физиолошким особинама, покретом сваког зглоба бележи послату мисао. Обрада знака, као основна динамичка категорија текста, врши се у нивоима можданих структура и моделира знак (руку) одузимајући јој аутономију и усмеравајући је ка другом знаку који може бити презентован преко других делова тела. Тако тело може да се сагледа као низ независних знакова. Сваки од њих је *означитељ* структуралног субјективитета, и сваки од њих је *означено* јер се налази под утицајем другог субјективитета. Рука коју покреће свест уметника и свест као ново номиновани знак представљају два структурална елемента који се налазе у дијалектичком јединству *означитеља* и *означеног*.

Јоко Оно у перформансу *Lightning* (*Осветљење*) из 1955. године једноставним покретима руку узима палидрвца из кутије и даје налог својим рукама да их запале. Те физички симплификоване радње изводе се интерактивно укључивањем гласа, који даје налоге о редоследу поступака са палидрвцима. Глас је експлицитна манифестација обраде знака. Она је извршена менталним активностима које дају аутономију сваком знаку, а истовремено чине да се они међусобно конектују. Рукопис овог перформанса презентује структуру која одговара семиотичкој структури текста.[36]

У перформансу *The House With the Ocean View* Марина Абрамовић веома прецизно користи сваки део свог тела. Сваки од њих преноси другу поруку. Сваки покрет је знак који означава стање тела/текста/ и структуру свих осталих знакова. У моменту када седи на ивици платформе изнад мердевина са пречагама од ножева чије су оштрице окренуте навише и ноншалантно покреће стопала напред назад изнад ножева, уметница као да сваким покретом ослобађа своје тело знаковне димензије. Знак се сели на ножеве који су тик испод њених ногу и у тој изазовној комуникацији ослобађају се поруке које текст детерминишу онтолошким одредницама. У истом перформансу, у завршним секвенцама, уметница се пропиње на прсте пружајући руке навише, длановима окренутих на горе и прави покрете као да жели да се одвоји од тла. Тим покретима њено тело је у великој акцији, пуној непредвидивих знаковних порука. Тело-знак и тело-текст губе границе слажући се у метафоричну жељу за летењем.

Перформанс *(Sentimental action)* Ђине Пане, показује да минимални телесни покрети могу да пренесу велики

[35] A. Tronche, *Gina Pane, Action*, Fall Edition, Paris, 1997, str. 33.

[36] www.youtube.com/watch?v=ZxhrVKPtgu4, приступљено 17.10.2013.

број знаковних порука. Структуру текста карактерише производња новог знака који има више перцептивних нивоа. Он се види новом бојом (бојом крви), и у садејству са *означеним* (тканином) даје нову структуру. Јоко Оно у перформансу *(Screaming at Art Show*[37]*)* користи глас као *означитељ* тела-текста. Глас се не пројектује кроз говор, већ се гласовна сензација презентује помоћу самогласника повезаних у непрекинути низ кога означавају различита јачина гласа и висина тонова.[38] Варијетети у гласовној јачини и амплитуде у тонском исказу, формирају структуру која је произведена гласовним органом уметнице. Знак-глас и знак-тело остварују интеракцију одређену *озачитељем* и *означеним*. Њихова повратна спрега даје им одлике интертекста, чији је суштински задатак да остварује комуникацију са другим текстом. Други текст, ка коме глас-текст усмерава своју енергију представља публика. Слушањем гласа инаугурише се нова динамичка, стуктурална и когнитивно-конативна категорија – *Однос према другом*,[39] који представља психоаналитички феномен. Јулија Кристева у семиотичку теорију уводи психоаналитички дискурс одредницом *говорећег субјекта*. *Говорећи субјект*,[40] који је представљен сценским телом уметнице, производњом гласа и варијацијама којима га репрезентује, представља „говорни низ" – термин који користи Јулија Кристева. Говорни низ се у семиотици објашњава као суштина сваког текста, без обзира којој врсти, по договореним поделама, припада.

У својим перформансима Марина Абрамовић се значајно ослања на чулну експресију. У већ поменутом перформансу *The House With Ocean View*, уметница погледом остварује контакт са публиком. Без гласа и покрета усмерава поглед ка некој особи из публике, и нетремице га гледа у очи. Та, наизглед сведена комуникација, преноси снажну поруку на публику. Џејмс Вескот у биографском делу *Кад Марина Абрамовић умре* пише: „Контакт погледима има суштински значај у *The House With Ocean View*. Абрамовићева се њиме храни, а публика од њега постаје зависна.[41] Преведена на дискурс интертекстуалности ова тврдња Џејмса Весткота може да се доведе у корелацију са дефиницијом Кристеве која каже да је „интертекстуалност ознака начина на који текст чита причу и умеће се у њу."[42]



Волф Востел (Wolf Vostell), Ђина Пане (Gina Pane) и Крис Барден (Chris Burden) репрезентовали би групу уметника која своје сценско тело експонира експресивним акцијама.

У наведеном перформансу има више текстова и прича. Поглед уметнице, као *означено* настао је као продукт интензивне комуникације њеног емотивног и когнитивног света, који су као *означитељи* пренели поруку о*значеном*. *Означено* и *означитељ* су се интегрисали у текст усмерен на комуникацију са другим текстом, означеним као публика. Публика као јединствен текст, сачињена је од више субјеката који сваки за себе чине

[37] Y. Ono, Performanas Screaming at Art Show, снимљен у MoMa Museum, New York, 2010, http//youtube.com//, приступљено 16.11.2013

[38] Ibid.

[39] J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, London 1994, str.76.

[40] П. Зупанц, *Јулија Кристева*, према: Фигуре у покрету, Аточа, Београд, 2009, стр. 497.

[41] Џ. Весткот, *Кад Марина Абрамовић умре*, оп.цит., стр.16.

[42] Ј. Кристева, *Систем*.. оп.цит., стр. 29.

одвојене знаке са дијалектичким детерминантама *означитеља* и *означеног*. У тој интензивној и дубоко прожимајућој интеракцији, одвија се вишеслојна комуникација, са веома живим релацијама. Чуло вида уметнице, претходно обрађено емотивно и когнитивно, шаље импулсе чулу вида означеном субјекту у публици. Његово чуло вида прихвата информацију, коју обрађује емотивно, и враћа је чулу вида уметнице. Тај пут информације од пошиљаоца до примаоца, и од примаоца ка пошиљаоцу, трасиран је квалитативно и квантитативно новом одредницом која би могла да се означи као *енергија*.

Алдо Милохнић у делу *Теорије савременог театра и перформанса* наводи да Еуђенио Барба појам „енергија" повезује са начелом равнотеже, иако свестан да овај појам буди безброј сумњи.[43] Тај наслућивани флуид даје нову емотивну снагу уметници и обогаћује њен свет новим перцептивним дискурсом, који покреће нове интеракције. Концептуализација повезаности између две структуре, које у перформансу представљају поглед уметнице и узвраћен поглед објекта из публике, могла би да се објасни појмом *идеологем*. Кристева користи овај појам у семиотичкој анализи текста, објашњавајући га као трансмитер историјских и социјалних датости које утичу на структуру текста. Ако би појам *идеологем* био транспонован у секвенцу перформанса *The House With Ocean View*, његова аутентична и оригинална ознака могла би да представља суштину текста записаног погледом уметнице и моделираног узвраћеним погледом публике. Преображај текста настаје при сваком новоузвраћеном погледу означеног субјекта из публике, јер је сваки субјект аутономна организација. Значење сваког послатог и узвраћеног погледа откривао би *идеологем*.

Покретач чулних и моторних активности тела–знака је идеја уметника. Уметника, као субјекта текстуалне динамике, покреће идеја. Идеја као нови знак покреће намеру, са којом остварује интерактивну релацију. Ове чулима неухватљиве категорије су продукти менталних активности, под чијом непосредном контролом и вођењем настаје покрет и чулни доживљај који остварују нову интерактивност и нов квалитет текста који је настао као продукт садејства менталних, чулних и моторних знакова. Сваки знак је у једном тренутку био аутономан, да би у следећем постао зависан од другог знака. Тако парцијално уређен скуп представља релацију која је транзитна, рефлексивна и асиметрична.[44] Ролан Барт тврди да се значење знака не може досећи без релације између два релата.[45]

Чулни доживљај перформанс уметника кога су покренуле идеје, покреће нову психолошку категорију–емоције. На тај начин се ствара својеврсна кружна путања знака који се креће од идеје, преко чулне импресије до емоције, односно од менталне продукције преко физиолошке и поново до менталне. Овакав пут знака може да представља мултидимензионални простор који је Јулија Кристева назвала *означитељском праксом*. Емоционална експресивност уметника условиће да тело-знак „упише" нову поруку у тело–текст и означи нови покрет. Нови покрет ће променити стање у телу-тексту, и увести га у процес нове креације текста. Овакву динамику Јулија Кристева у анализи текста дефинише као *означитељски процес*. Непрестане промене у сценском телу перформанс уметника које се догађају неочекивано, детерминишу га као *хипертекст*. Хипертекст семиотички може да означи текст без граница, или у случају тела–текста, тело без граница. Оваквим статусом омогућава се размена порука између пошиљаоца (перформанс уметника) и примаоца (публике).

Хипертекст у савременом информатичком језику представља текстуалну структуру која се састоји од међусобно повезаних јединица информације (engl. *node*) приказаних на неком електронском уређају.[46]

[43] Термин је употребљен да одреди глумачку „енергију". Милохнић је веома сумњичав према овом појму, и наводи да упркос чињеници да је Барба покушао уз помоћ семантичког програма да прецизира појам „енергије", остаје заглављен у хетерогености, карактеристичној за многе театарско-теоријске дискурсе. Он сматра да из употребе појма „енергија" произилази да је она универзални означитељ дискурса о театру, јер се може односити на сва три основна елемента театра: „енергију простора", „енергију времена" и „енергију (глумчевог) тела". У том дискурсу енергија не значи ништа и уједно значи све. А. Милохнић, *Теорије савременог театра*...оп..цит.,стр. 54.

[44] С. Блекбурн, *Филозофски речник*, оп. цит., стр. 369.

[45] R. Barthes, Smrt autora, prema: Miroslav Beker, Suvremene književne teorije, op. cit., str. 162

[46] i5oshrs.edu.rs/iii-увод-у-мултимедију/29-текст-и-хипертекст,

Електронски записан перформанс представља уобичајени начин бележења присуства ове врсте уметничког дела. Перформанс као хипертекст одређује семиотички и информатички дискурс. Однос између пошиљаоца и примаоца проширује поље интертекстуалности. Сценско тело уметника као *означитељ* остварује комуникацију са публиком која може да се дефинише појмом *означено*.

Јоко Оно у перформансу *Cut Piece* (*Исеци део*) из 1965. године поставља провокативан задатак публици. Публика добија активну улогу чију експресивност треба сваки субјект да креира. Уметница седи на подијуму на једноставној столици. Одевена је у једнобојну хаљину, неупадљивог кроја. Поред њених ногу се налазе маказе. Позива публику да дође до ње и да, по сопственом нахођењу исече једно парче њене хаљине. Она непомично и без гласа наставља да седи на столици, док из публике излазе особе које јој се приближавају, узимају маказе у руке и одсецају комадић хаљине.[47]

Овако непосредна комуникација између пошиљаоца и примаоца може са нивоа теорије текста да се означи као хипертекст који помера границе унутрашње и спољашње структуре текста. Тело–текст је послало поруку док је имало јединствену констелацију и границе. Прималац поруке, као означени текст, мења своју структуру јер се његови чиниоци физички измештају из својих граница и прилазе телу–тексту. Сваки чинилац јединственог корпуса примаоца постаје аутономни текст, који сопственим језиком мења структуру тела–текста пошиљаоца. Одсечени комадићи хаљине симболички и визуелно експонирају тело–текст као нову структуру, чије се границе непрестано мењају. Промене спољашњих граница текста изазивају промене унутрашње констелације, и самим тим и унутрашњих граница. Публика је у првим секвенцама перформанса била уздржана. Ако бисмо је означили као текст, његове карактеристике би могле да се забележе као статично стање, које има флуидне границе. Публика нема одреднице интертекстуалности све до момента када чиниоци тог означеног тела почну да прилазе уметници. Тада се значајно мења динамика и у публици, која би у односу на означитељску функцију коју има уметница, представљала *означено*. Померањем граница *означеног,* кретањем појединих чинилаца ка уметници, мења се унутрашња структура *означеног.* Публика почиње да комуницира међусобно. Остварује се нова интеракција и нова интертекстуална динамика. Комуникација унутар *означеног* и комуникација са *означитељем* одвијају се у више праваца. Сваки правац има сопствену текстуалну структуру и носи другачији језик којим преноси поруку. Оваквом динамиком перформанс постаје, по семиотичким постулатима, *хипертекст*.

У перформансу *Sky piese to Jeusus Christ* (*Део неба Исусу Христу*), изведеном у јулу 2013. у *Louisiana Museum*, у првом делу номинованом као *Action Piece*, уметница седи у публици. Збивања у перформанс делу одвијају се без њеног учешћа. Њена улога *означитеља* није активна. Она је део публике, која очекује поруку *означитеља*. У улози *означитеља* налази се дувачки октет, чији чланови по извођачким правилима класичне музичке уметности, седе у полукругу, док се испред њих налазе нотни записи, постављени на уобичајене нотне сталке. Кад музичари започну извођење музичког комада, прилази им седам девојака које у рукама држе ролне завоја. Док музичари свирају, оне почињу да им омотавају завоје око главе, руку и ногу. Музичари настављају да свирају, иако пут завоја по њиховом телу прети да им онемогући активности. Када завоји прекрију лице уметника и дођу до уста, музички текст мења квалитет. Јављају се дисонантни тонови и полако се губи записана структура текста. Једно време нова музичка порука стиже до публике, а затим се потпуно губи, јер музичари бивају потпуно онемогућени да свирају. Музика који су изводили, по унапред записаном музичком тексту, престала је да их повезује. Конективну улогу су преузели завоји који су их на други начин повезали у нови текст. Публика прати збивања на позорници и реагује смехом. Јоко Оно, као део публике се такође смеје.[48] Субјект *означеног* (публике) не може да се посматра као једноставно структуриран текст. Он је носилац социјалних, географских, културолошких, историјских и субјектив-

приступљено 18.11.2013.

[47] www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tI, приступљено 18.11.2013.

[48] www.theguardian.com/music/.../peaches-jesus-christ-superstar, приступљено 20.11.2014.

них одредница. Субјект *означеног* је сачињен од многих субјеката, чије значење треба да се декодира. Термин *декодирање* је користила Јулија Кристева у семиотичкој анализи структуре текста. Декодирање је активни процес откривања значења *кода*. *Код* имплементира текст у све видове делатности. *Код* је ознака за дешифровање која повезује савремену цивилизацију кроз информатичку праксу.

Ако прихватимо дефиницију кода као систем договорених знакова за успостављање комуникације,[49] поставља се питање означености кода у комуникацији између перформанс уметника и публике. Општеважећа дефиниција да је *код* систем договорних знакова, искључује *код* као *означитеља* у комуникацији два субјекта у перформанс делу. Субјект перформанс уметника као пошиљаоца поруке и субјект публике као примаоца поруке немају унапред договорен систем знакова којима комуницирају.

ЛИТЕРАТУРА

1. Р. Барт, *Ролан Барт по Ролану Барту*, ИП Светови-Октоих, Нови Сад-Подгорица,1992.

2. M. Fortier, *Theory/Theatre: An Introduction,* Routledge, London-New York, 2001.

3. M. Fortier, *Performance*: *A Critical Introduction*, Routledge, London, 1996.

4. Р. Голдберг, *Перформанс од футуризма до данас,* Театар студентима, Загреб, 2003.

5. А.Јовићевић; А. Вујановић, *Увод у* студије перформанса, Фабрика књига, Београд, 2007.

6. А. Милохнић, *Теорије савременог театра и перформанса*, Орион арт, Београд, 2012.

7. R. Schechner, *Fundamentals of Performance Studies,* Nathan Stucky and Cynthia Wimmer, eds., *Teaching Performance Studies,* Southern Illinois University Press, 2002.

8. H.T. Lehmann, *Postdramatisches Theater,* Routledge, London, 2002.

9. H.T.Lehmann, *Постављање кроз перформанс*, Постдрамско казалиште, ЦДУ/Ткх, Загреб, 2004.

10. R. Schechner, *Fundamentals of Performance Studies,* Nathan Stucky and Cynthia Wimmer, eds., *Teaching Performance Studies,* Southern Illinois University Press, 2002.

11. A.Tronche, *Gina Pane, Action,* Fall Edition, Paris, 1997.

12. Џ. Весткот, *Кад Марина Абрамовић умре,* Плави јахач, Београд, 2013.

13. М. Шуваковић, *Појмовник теорије уметности,* Орион Арт, Београд, 2011.

14. М. Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, САНУ, Прометеј, Београд-Нови Сад, 1999.

15. М. Шуваковић, *Филозофске играчке театра, рукопис књиге Параграми тела/фигуре,* Центар за ново позориште и игру, Београд, 2001.

[49] И. Клајн, М. Шипка, *Велики речник* ... оп.цит., стр. 6

Владимир Јовановић

ЖЕЉКО ЛУЧИЋ

У последњих десет година, надмоћно корачајући звезданим стазама своје професорке Бисерке Цвејић, једне од наших највећих и најзначајнијих вокалних уметница и педагога друге половине 20. века, Жељко Лучић је освојио сам врх оперске галаксије. То је постигао не само бројношћу улога и представа у којима је наступао у Метрополитен опери у Њујорку, Скали у Милану, Државној опери у Бечу, Ковент Гардену у Лондону и другим најпознатијим оперским театрима у Европи и Америци, него, пре свега, њиховим врхунским вокалним и глумачким остваривањем на нивоу највише извођачке уметности, због чега је и проглашен за најбољег баритона у свету у сезони 2012/2013. године, а његов *стоти* наступ на сцени Метрополитен опере у улози Риголета у истоименој Вердијевој опери, 16. новембра 2015, за најбољу креацију.

Први пут сам чуо Лучића на концерту студената соло певања са музичког одсека Академије уметности у Новом Саду, који је одржан 28. маја 1992. године у свечаној сали новосадске Гимназије "Јован Јовановић Змај" поводом завршетка веома успешне четрнаестогодишње сарадње познатог румунског оперског уметника и вокалног педагога Октавијана Енигарескуа са Академијом уметности и његовог одласка из Новог Сада. Жељко, тада студент друге године у класи професорке Цвејић, певао је тога дана арију Позе из Вердијеве опере *Дон Карлос*. Морам да признам да ме је одмах освојио, као и све присутне у сали, својим здравим, звонким и лепим баритоном, изванредном музикалношћу и сигурношћу на високим тоновима, како у пијану тако и у форте певању. Професор Енигареску, који је седео до мене, неколико пута ме је значајно погледао, а затим тихо рекао: "Овај младић ће бити велики певач!"

Пре него што је започео студије соло певања на Академији уметности у Новом Саду, Лучић је две године школовао глас код професорке Доротее Спасић у музичкој школи "Јосип Славенски" у Београду. Бисерка и доктор Душан Цвејић, угледан

фонијатар, оториноларинголог и одличан концертни тенор, који је на Академији предавао предмет Методика наставе соло певања и помагао супрузи у вокално-техничком раду са њеним студентима, свесрдно су прихватили Жељка, верујући у његов изузетан таленат и лепу певачку будућност. Од првог дана су се трудили да њему и осталим студентима из класе професорке Цвејић без остатка пренесу сопствена знања и искуства, а континуирани рад са њима сматрали су важним предусловом да би ти млади, талентовани певачи могли да стигну до оперске сцене и да на њој опстану. Захваљујући таквом односу према педагошком раду, они су успевали да студенте оспособе да вокално-технички сигурно, гласовно култивисано, стилски чисто, музикално и са беспрекорном дикцијом тумаче на оригиналним језицима соло песме, арије и улоге из опера италијанских, немачких, француских, руских и наших композитора.

Како ми је Бисерка Цвејић недавно причала, Лучић је од првог часа на Академији певао својим лепим италијанским типом гласа, без младалачког форсирања и "фарбања". Имао је већ тада цео певачки регистар, чак и тенорско "ц", добар дах, лепу фразу, невероватан легато и уједначену боју гласа, тако да је њему била потребна, како рече Бисерка, само "фина обрада". Своје часове певања никада није пропуштао, понекад је "ускакао" и на часове колега из класе који тога дана нису дошли на Академију, а често су Бисерка и Душко стизали у Нови Сад сат-два пре почетка наставе или остајали после завршених часова за тај дан, да би са њим "учвршћивали градиво", како су у шали говорили.

У некој од кратких пауза између часова које сам држао на Академији уметности у Новом Саду у последњој деценији прошлог века, повремено сам силазио из моје учионице на спрату у "певачку радионицу" Цвијићевих у приземљу зграде. У једној соби Душко је упућивао и увежбавао студенте како да овладају дахом и освоје високу позицију у емисији певаног тона, посебно високих и прелазних тонова, настојећи да им теоретски (као фонијатар) и практично (као певач) што боље објасни и прикаже те најзначајније вокално-техничке појмове. У другој соби Бисерка је својим још увек лепим вердијанским мецосопраном певала поједине фразе из музичких композиција које су Жељко или неки други њен студент припремали, да би им показала како треба на даху и на високој позицији гласа да их динамички и стилски правилно изведу. Обоје су стрпљиво исправљали грешке студената, нарочито ако су ширили, отежавали, "фарбали" или настојали да увећају свој природни глас, указујући им на штетне последице таквог начина певања за дуготрајност њиховог опстанка на сцени. Лучић никада није правио такве грешке, а не прави их ни данас када је на врхунцу каријере. По томе подсећа на своју славну Професорку.

Енрико Карузо је својевремено саветовао младим певачима да не журе у каријеру ако желе да она буде успешна, дуга и без гласовних криза, већ да уче певање бар осам година, упорно, стрпљиво и уз стални надзор вокалног педагога, да би овладали "занатом" и били вокално-технички спремни за савладавање свих потешкоћа које стоје пред оперским певачем. Међутим, Жељко Лучић је, упркос саветима славног италијанског тенора, још као студент Академије уметности започео у априлу 1993. године блиставу оперску каријеру тумачећи Силвија у Леонкаваловим *Пајацима* на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду. Те вечери је певао веома лепо, без приметне треме и било каквог гласовног напрезања, тако да је одмах примљен у солистички ансамбл Опере овог театра. После неколико мањих улога и за почетника успешно остварене прилично тешке роле Валентина у опери *Фауст* Шарла Гуноа, у јесен 1995. године преселио се у Београд и постао солиста Опере Народног позоришта.

Лучић је на сцени код Споменика дебитовао 21. октобра 1995. године као Мишоне у опери *Адриана Лекуврер* Франческа Чилее, да би до 11. марта 1998, када је први пут тумачио Жоржа Жермона у Вердијевој *Травијати* и последњи пут пред Београђанима наступио као солиста београдске Опере, још десет пута певао Мишонеа, затим Марсела (3) у Пучинијевим *Боемима*, Енрика Ештона (2) у *Лучији од Ламермура* Гаетана Доницетија, Грофа Алмавиву (3) у Моцартовој *Фигаровој женидби* и Шарплеса (2) у *Мадам Батерфлај* Ђакома Пучинија, као и арију Позе из Вердијевог *Дон Карлоса* и арију Валентина из *Фауста* Шарла Гуноа на традиционалним Новогодишњим концертима Опере Народног позоришта у Београду 1996. и 1998. године.



После освојене прве награде у конкуренцији од 242 учесника на Међународном такмичењу младих певача "Francisco Vinas" у Барселони, 1997, и положене солистичке аудиције у Франкфуртској опери, годину дана касније, Жељко Лучић је остао у сталном ангажману у овом познатом немачком оперском театру до 2008. За тих десет година креирао је на његовој сцени око тридесет баритонских улога, највише у Вердијевим операма – Амонасра, Грофа Луну, Рената, Жоржа Жермона, Магбета, Риголета, Ецију, Симона Боканегра, Позу, Набука, Енрика Ештона, Белкора, Алфију, Силвију, Валентина, Грофа Алмавиву, Евгенија Оњегина, Кнеза Јелецког и друге. Лепе појаве, бујног театарског темперамента и надмоћан у уметничком остваривању ликова које тумачи, већ после првих корака које је у Франкфурту учинио "на даскама што живот значе" стекао је поверење управе Опере, подршку захтевне оперске публике и наклоност строгих музичких критичара. Захваљујући складном обједињавању беспрекорно простудиране певачке партије и до најситнијих детаља урађене мизансценске радње, успевао је у представама да досегне високе уметничке домете независно од тога да ли су му партнери били солисти Франкфуртске опере или светске оперске звезде попут Диане Дамрау, Виолете Урмане, Нађе Михаел, Јонаса Кауфмана, Рамона Варгаса, Марсела Алвареза, и да ли је за диригентским пултом стајао неки диригент из матичне куће или прослављени Рикардо Мути, Густаво Дудамел, Даниел Готи, Антонио Папано, Даниел Баренбоим…

После успешно пређеног ни мало лаког пута од отправника возова на железничкој станици у његовом родном Зрењанину до првог баритона Франкфуртске опере, Лучић је почео да гостује у Минхену, Берлину, Келну, Дрездену и другим немачким оперским кућама, као и на многим музичким фестивалима у Италији и Француској. Убрзо су се пред њим широм отворила врата свих оперских театара у свету, па и оних највећих и најпознатијих: 2002. године дебитовао је као Жорж Жермон у Вердијевој *Травијати* на сцени Државне опере у Бечу, 2005. као Шарплес у Пучинијевој *Мадам Батерфлај* у Ковент Гардену у Лондону, 2006. у Метрополитен опери у Њујорку као Барнаба у *Ђоконди* Амилкара Понкијелија, а 2011. у Скали у Милану у улози Скарпије у Пучинијевој *Тоски*. Према подацима које је у београдском музичком часопису "Музика Класика"[1] објавио Миле Дабић, Жељков пријатељ и пасионирани пратилац његовог досадашњег уметничког рада, Лучић је у Метрополитен опери до краја 2015. године певао у сто шест представа *Риголета* (23), *Набука* (12), *Магбета* (12), *Трубадура* (11), *Отела* (8), *Аиде* (7), Пучинијевог *Плашта* (7), *Андре Шенијеа* (6), *Травијате* (5), *Тоске* (4) и *Лучије од Ламермура* (4). У Државној опери у Бечу гостовао је око тридесет пута у *Травијати*, *Набуку*, *Симоне Боканегру*, *Моћи судбине* и *Тоски*, у Ковент Гардену је наступио више од двадесет пута у *Травијати*, *Трубадуру* и *Андре Шенијеу*, док је у Скали учествовао око четрдесет пута у извођењима *Риголета*, *Аиде*, *Тоске*, *Травијате*, *Бала под маскама* и Вагнеровог *Лоенгрина*. Овим представама су дириговали Џемс Ливајн, Фабио Луиси, Марко Армилиато, Бертран де Бил, Пласидо Доминго и други најпознатији оперски диригенти, у њима је певао са

[1] Миле Дабић, *Жељко Лучић на великим оперским сценама*, Музика Класика, Београд, бр. 22, јануар – март 2016.

скоро свим највећим данашњим оперским звездама – од Ане Нетребко, Ангеле Георгиу, Марије Гиљегине, Диане Дамрау, Олге Бородине, Долоре Зајицк, Људмиле Монастирске до Роберта Алање, Марчела, Ђордана, Пјотра Бечале, Роланда Вилазона, Илдара Абразакова и Рене Папеа, а неке од њих преношене су преко сателита за цео свет.[2]

У бројним америчким листовима, часописима и магазинима, познати музички критичари су писали о Жељку Лучићу као о једном од највећих данашњих вердијанских баритона, који на репертоару има чак двадесет две од укупно двадесет шест насловних и водећих баритонских улога у операма Ђузепеа Вердија, али и као о врхунском оперском уметнику који супериорно тумачи и баритонске протагонистичке партије у операма Ђакома Пучинија, Гаетана Доницетија, Умберта Ђордана, Амилкара Понкијелија и других композитора. Истичући да у својој вокално-сценској уметности овај незаборавни Риголето, Магбет, Јаго, Набуко, Гроф Луна, Жорж Жермон, Ренато, Амонасро, Скарпија, Жерар и Барнаба сједињује култивисан и звучан глас, префињену музикалност највишег реда, рељефну глумачку креативност и изванредан сензибилитет за нијансирање драмских ситуација на позорници, они су у не малом броју својих критика, од којих ћу овде навести две, стављали уз Лучићево име епитет *изврстан*!

"Са српским баритоном Жељком Лучићем, имали смо изврсног Магбета највеће вредности, вокално и сценски. Лучић је певао са таквом неисцрпном лепотом на свим нивоима динамике, од изнуђеног шапата до сигурног пуног гласа, при чему је његов глас понекад звучао као засвођен свет бола. Врхунац вечери је дошао у последњој сцени када је Лучићев Магбет, сломљен и збуњен, отпевао "Pieta, rispetto, amore" са финим легатом и меким али снажним пуним тоном."[3]

"Изврсни баритон Жељко Лучић добио је ове ноћи највеће овације за свога Јага, тумачећи га топлим, богатим и уједначеним гласом у целом опсегу, без форсирања и са обликовањем вердијанских фраза са суптилним легатом и урођеном експресивношћу."[4]

Ове и друге критике објављене у америчкој штампи између 2006. и 2016. године, недвосмислено показују због чега критичари толико поштују Жељка Лучића, као и због чега је он у последњих десет година успео у Метрополитен опери да оствари *сто шест* представа, више од било ког оперског великана са простора некадашње Југославије (осим Зинке Кунц-Миланов, која је од 1937. до 1966. наступила око 450 пута) и из балканског региона – Ангеле Георгиу (97), Николаја Ђаурова (86), Раине Кабаиванске (78), Гене Димитрове (74), Виорике Кортез (64), Бисерке Цвејић (60), Руже Поспиш-Балдани (60), Николе Ђузелева (24), Николае Херлее (24) и других, али и од својих чувених претходника Етора Бастианинија (89) и Тита Гобија (54).

Данашњем Лучићевом угледу прослављеног оперског уметника умногоме доприносе и његова гостовања у најпрестижнијим европским оперским театрима од Скале у Милану и Ковент Гардена у Лондону до Државне опере у Бечу и Велике париске опере, о чему, такође, сведоче критике објављене у Италији, Великој Британији, Аустрији, Француској, Немачкој и другим европским државама.

"Откриће вечери је био српски баритон Жељко Лучић, импресивни Жерар. Од његове прве појаве као незадовољног слуге, тајно заљубљеног у Мадалену, до касније одлучног револуционара, његов снажни баритон и осмишљена драмска игра доминирали су сценом."[5]

"Оно што заиста чини ову представу Пучинијеве *Тоске* ефектном су три водећа певача-глумца, који

[2] Представе *Риголета*, *Магбета* и *Отела* из Метрополитен опере и *Андре Шенијеа* из Ковент Гардена преношене су преко сателита за цео свет, представе *Лоенгрина* и *Травијате*, којима су у Скали отворене оперске сезоне 2012/2013. и 2013/2014. године, преношене су преко националне ТВ мреже РАИ, а *Трубадур* и *Риголето* у извођењу Дрезденске опере преношене су преко немачке и аустријске ТВ мреже. У наведеним представама Лучић је тумачио протагонистичке баритонске улоге.

[3] Mario Lignana Rosenberg, *Вердијев "Магбет" у Метрополитен опери*, New York Newsday, октобар 2007.

[4] Anthony Tommasini, *"Отело" у Метрополитен опери*, New York Times, 24. septembar 2015.

[5] Mike Tilling, *"Андре Шеније" у Ковент Гардену*, Scarborough News, јануар 2015.

вокално и сценски сјајно владају својим улогама – сопран Ангела Георгију, тенор Марсело Алварез и баритон Жељко Лучић… Лучићева креација Скарпије била је апсолутно добра, а у сцени "Te Deum" имала сам осећај да ме је прошла језа… Сва три певача награђена су дугим ентузијастичким аплаузима и били су по свим стандардима најефектнији *Тоска* трио који је украсио ову сцену за дуго времена."[6]

"По први пут се десило да Вердијева *Травијата* отвори сезону у Скали. Лучић, добро познат у њујоршком Метрополитену као и његове колеге певачи у овој представи (Дамрау, Бечале), тумачио је Жермона оца са одговарајућим ауторитетом у вокалној и сценској изражајности."[7]

Непролазне вредности Лучићеве досадашње врхунске извођачке уметности на оперској сцени сачуване су на дванаест DVD дискова дискографских кућа DGG, EMI, OpusArte, BelAir Classiques и Virgin, које су од 2003. до 2015. године снимиле представе *Травијате*, *Трубадура*, *Магбета*, *Риголета*, *Отела*, *Набука*, *Лоенгрина* и *Андре Шенијеа* у извођењу солиста, оркестра и хора Метрополитен опере у Њујорку, Скале у Милану, Државне опере у Бечу, Ковент Гардена у Лондону, Минхенске опере, Дрезденске опере, као и на музичким фестивалима Festival Aix en Provance и Festival Bregenc.[8]

[6] Chanda VanderHart, *"Тоска" у бечкој Државној опери*, Bachtrack, 13. септембар 2013.

[7] Davide Annachini, *"Травијата" у Скали*, Del Teatro. it, 23. децембар 2013.

[8] Дискографија:
Ђ. Верди, Травијата, BelAir Classiques, 2003, Festival Aix en Provance (M. Delunsch, M. Polenzani, Ž. Lučić, Orchestre de Paris, dir. Y. Sato).
Ђ. Верди, Трубадур, Opus Arte, 2007, Festival Bregenc, (C. Tanner, I. Tamar, Ž. Lučić, Bečki simfoničari, dir. T. Rosner).
Ђ. Верди, Магбет, EMI, 2007, Metropolitan Opera (M. Guleghina, Ž. Lučić, J. Relyea, D. Pittas, dir. J. Levine).
Ђ.Верди, Риголето, Virgin, 2008, Semper opera Dresden (D. Damrau, J. D. Florez, Ž. Lučić, dir. F. Luisi).
Р. Вагнер, Лоенгрин, La Scala (J. Kaufmann, A. Dasch, R. Pape, Ž. Lučić, dir. D. Barenboim).
Ђ. Верди, Риголето, DGG, 2013, Metropolitan Opera (D. Damrau, P. Beczala, Ž. Lučić, dir. M. Mariotti).
Ђ. Верди, Магбет, BSO, 2013, Minhenska opera (N. Michael, Ž. Lučić, dir. M. Zanetti).

Као многи оперски певачи, као и његова професорка Бисерка Цвејић, и Жељко Лучић сматра да без синтезе оперског и концертног певања нема комплетног вокалног уметника. Сарађујући већ више од две деценије са нашим и иностраним симфонијским и камерним оркестрима и клавирским пратиоцима, одржао је бројне концерте у нашој земљи, Европи и Америци, на којима је надахнуто интерпретирао баритонске солистичке деонице у мисама, ораторијумима, реквијемима и другим великим вокално-оркестарским делима Георга Фридриха Хендла, Камија Сен-Санса, Јоханеса Брамса, Антоњина Дворжака, Антона Брукнера, Карла Орфа, као и арије и дуете из опера италијанских, француских, немачких и руских композитора. Његови концертни наступи били су увек и свуда и за њега и за публику истински доживљаји и врхунске музичке свечаности. Тако је било и 9. октобра 2014. године када је певао арије из Вердијевих опера на концерту Београдске филхармоније у дворани Карнеги хола у Њујорку.

"Између два оркестарска дела, српски баритон Жељко Лучић извео је арије из свог звезданог оперског репертоара. Арију Магбета "Pieta, rispetto, amore" из истоимене Вердијеве опере, у којој тренутно наступа у Метрополитен опери, певао је својим дивним добро познатим баритоном. Интерпретацијом арије "Pari siamo" из *Риголета* изузетно изражајно је приказао судбину несрећног Ђилдиног оца. Још бољи је био његов додатак на бис "Eri tu" из *Бала под маскама*, тешка баритонска арија која је захтевала од Лучића да гласом изрази читаву скалу осећања од необузданог беса до меланхоличног покајања, завршавајући је са грандиозним и без напора отпеваним високим G."[9]

Ђ. Верди, Травијата, La Scala, 2013, La Scala (D. Damrau, P. Beczala, Ž. Lučić, dir. D. Gatti).
Ђ. Верди, Отело, Met, 2013, Metropolitan Opera (A. Antonenko, S. Yoncheva, Ž. Lučić, dir. Y. Nezet-Seguin).
Ђ. Верди, Магбет, DGG, 2014, Metropolitan Opera (A. Netrebko, Ž. Lučić, R. Pape, J. Calleja, dir. F. Luisi).
Ђ. Верди, Набуко, WSO, 2015, Bečka opera (M. Guleghina, Ž. Lučić, M. Petrusi, dir. J. Lopez Cobos).
У. Ђордано, Андре Шеније, ROH, 2015, Opera Kovent Garden (J. Kaufmann, Ž. Lučić, E. M. Westbroek, dir. A. Papano).

[9] Amanda Angel, *Наступ Београдске филхармоније у Карнеги холу*,

А када се заврши представа или концертни наступ, утихну аплаузи и спусти се завеса, Жељко Лучић поново постаје онај једноставни, скромни и срдачни Жељко, који у фармеркама, џемперу и патикама шета улицама Њујорка, Чикага, Милана, Лондона, Беча, Париза, Берлина, Франкфурта, Београда, Новог Сада или Зрењанина, ничим не показујући да је једна од најсјајнијих звезда данашње оперске сцене. Тако обучен понекад излази и пред телевизијске камере, у шта сам се недавно уверио док сам гледао један његов разговор са двојицом америчких новинара, који је снимљен 2012. године у телевизијском студију у Њујорку.

Одговарајући интелигентно, промишљено и речито на њихова бројна питања, Лучић је у првом делу тог разговора рекао, између осталог, да је рођен 24. фебруара 1968. у Зрењанину, граду у Србији, у коме се школовао и провео незаборавне године свога детињства и одрастања; да је његов отац Радивој радио на железници као машиновођа а мајка Милица била запослена у фабрици; да је први соло отпевао крајем осамдесетих година прошлог века у Дому омладине у Зрењанину као члан зрењанинског Омладинског хора "Јосиф Маринковић", када га је диригент Слободан Бурсаћ наговорио да школује глас иако је у то време био музички аналфабета и до тада никада није слушао оперу; да његову супругу Гордану и синове Страхињу и Александра не занима певање и, смејући се додао, да је у породици довољан један певач.

У другом делу, Жељко је најпре говорио о Вердију, према коме, како је нагласио, осећа посебно поштовање и наклоност због тога што је људски глас у његовим операма главни инструмент који само подржавају инструменти у оркестру. Затим је причао о Бастианинију, Протију, Таљабуу, Гобију, Уорену, Капучилију и другим највећим вердијанским баритонима, указујући на њихове најважније гласовне и вокално-техничке квалитете – певали су правом бојом свога гласа, меко, лако, изузетно изражајно, на одређеним местима веома снажно, са великим легатом и потпуном контролом дисања и даха. Такође је открио гледаоцима њујоршке телевизије да, по његовом мишљењу, глума и сцена треба да буду у служби певања; да највише воли да тумачи улоге Позе, Риголета, Набука и Симона Боканегре; да је представа *Магбета* 2007. године у Метрополитен опери веома убрзала његов продор међу водеће баритоне; да од 2008. има статус слободног уметника и да током своје двадесетогодишње уметничке каријере никада није био у гласовној кризи. На крају је поручио младим певачима да певање тражи 10% талента и 90% упорног, стрпљивог вишегодишњег рада.

И телевизијски гледаоци у Србији били су у прилици да у емисијама РТВ1 (22. јул 2015) и РТС1 ("Професионалци", 3. децембар 2015), снимљеним прошлог лета у Лучићевој кући у Зрењанину, сазнају многе занимљиве појединости из живота и рада овог нашег прослављеног оперског уметника. Шармантан, непосредан и елоквентан саговорник у разговору са новинарима, рекао је, између осталог, да са највећим задовољством гостује на сценама Народног позоришта и Центра "Сава" у Београду, Српског народног позоришта и Синагоге у Новом Саду, као и у Дому културе у његовом Зрењанину, зато што су ти наступи за њега увек били веома инспиративни подстицај да пред нашим љубитељима опере и за њих пева најбоље што може.

Својом надмоћном уметничком креативношћу и импресивним успесима које постиже у најпознатијим оперским театрима у Европи и Америци, Жељко Лучић већ скоро две деценије даје значајан допринос нашој музичкој култури и њеној међународној афирмацији и један је од тек неколико српских уметника чије се име и презиме изговарају у свету са истинским поштовањем и искреним дивљењем!

New York Classical Rewiew, октобар 2014.

Биљана Остојић

РОДИО СЕ ГЛУМАЦ

Властимир Ђуза Стојиљковић (1929-2015),
Ауторка изложбе:
Биљана Остојић,
кустос,
Изложба Музеја позоришне уметности Србије, 201Х.



Властимир Ђуза Стојиљковић рођен је 1929. у Ражњу, у учитељској породици. У Крушевачкој гимназији је као петнаестогодишњак имао глумачки деби у Нушићевој једночинки *Кирија* (са Олгом Станисављевић, касније првом супругом). Заиграо је, затим, и у првој представи новооснованог Окружног народног позоришта Крушевац, 1946. Рударско-геолошки факултет уписао је 1947. - по директиви власти; после три семестра напустио је студије. Академско позориште и познанство са редитељком Софијом Сојом Јовановић били су одлучујући за избор студија глуме на Позоришној академији у класи Мате Милошевића (1948-1952). Припадао је првој генерацији школованих глумаца (после дипломске представе *Последњи* Максима Горког, цела класа примљена је у Београдско драмско позориште). Властимир Стојиљковић био је актер једне потпуно нове концепције позоришта и глуме, што је одговарало његовом модерном, „антиглумачком" сензибилитету (репертоар Београдског драмског позоришта био је базиран на англосаксонској драматургији). Раде Марковић се сећао незаборавног Ђузиног дебија у представи *Повлачење* Мирка Божића,„у савршеном складу непатворених емоција и природних неглумачких средстава – родио се нови глумац". Улоге у представама: *Сламни шешир* (1951), *Смрт трговачког путника* (1951) и *Стаклена менажерија* (1952), донеле су му одличне критике. Успешно је дебитовао и у глумачко-певачким улогама у режији Соје Јовановић: *Плачи, вољена земљо* (1954), *Добри човек из Сечуана* (1954), *Лаку ноћ, Бетина* (1961), *Слатка Ирма* (1964). Стојиљковићева позоришна каријера примарно се одвијала у два позоришта – Београдском драмском од 1951. до 1968. и од 1978. до 1985 (у првом периоду ангажмана у БДП-у, остварио је 24 улоге, у Савременом позоришту 21, критичари издвајају улоге у режији Александра Огњановића: *После пада* (1964), *Случај Опенхајмер* (1965), *Непријатељ народа,* 1968) - и у Атељеу 212 од 1968. до 1978. и од 1985. до пензионисања, 1994. Прелазак у Атеље 212, у то време

авангардно позориште, резултирао је и јединоm Стеријином наградом (1972), за улогу пуковника Блауринга у представи *На лудом белом камену* Борислава Пекића у режији Љубомира Драшкића. Други период у Београдском драмском позоришту, условно речено, врхунац је Ђузиног позоришног рада. Глумачка зрелост преселила се на сцену у представама: *Инспекторове сплетке* (награда Златни ћуран на „Данима комедије" 1979, за улогу Инспектора), *Сабирни центар* (1982), *Вечерас импровизујемо* (Октобарска награда града Београда за улогу Фрулице, 1983), *Женидба* (Златни ловор-вијенац 27. Фестивала југословенског театра МЕС, 1986, за улогу Поткољосина). Успешну сарадњу Властимир Стојиљковић остварио је са редитељима Љубомиром Драшкићем (27 представа) и Дејаном Мијачем у представама: *Чапља* (1986), *Дивљи мед* (2000), *Леда* (2001), *Трг хероја* (2005). Поред сталних ангажмана Властимир Стојиљковић је радио по пројекту у позориштима у Београду, Србији, региону. Посебно добро сарадњу остварио је са Крушевачким позориштем (12 представа). Одласком у пензију започео је нови циклус, с четрдесет премијера – сваке сезоне од једне до четири представе. Волео је рад у представама: *Бура* (Град тетара Будва, 2001), *Звер на месецу* (БДП, 2002), *Цветови зла* (Модерна гаража, 2004), *Госпођа министарка* (Народно позориште Републике Српске, 2006), *Елијахова столица* (ЈДП, 2010), *Господа Глембајеви* (Атеље 212, 2011), *Дон Кихот* (Центар за културу Тиват, 2012), *Отац на службеном путу* (Атеље 212, 2011). Остварио је 153 позоришне улоге. С истим интензитетом, паралелно с позоришним, одвијао се радијски, филмски, телевизијски, певачки ангажман. У свим медијима остала су култна остварења. Радио је посебно волео, не само као прво медијско искуство, већ и као коректив његовог „крушевачког изговора". Касније је постао познат по савршеној дикцији, добро постављеном, топлом и звонком гласу. Од 1953. до 2003. био је „особен интерпретатор" у радио-драмама (укупно 313). Дванаест година био је водитељ популарне радио емисије *Забавник* на Првом програму Радио-Београда. Остварио је 17 филмских улога; најпопуларнији су били филмови у режији Соје Јовановић: *Дилижанса снова* (1960) и *Поп Ћира и поп Спира* (1957). Ширу препознатљивост стекао је песмом *Девојко мала* коју је отпевао за филм *Љубав и мода* (1960). Сетна и нежна интерпретација постала је неочекивано, ванвременски популарна. Жанровски различит, телевизијски опус Властимира Стојиљковића чине тв филмови и драме (53), игране серије (38), забавни програм. Серија *Позориште у кући*, донела је Ђузи, али и осталим глумцима, популарност до тада незабележену у Југославији (снимана по циклусима од 1972. до 1984; улогу Родољуба Петровића сценариста Новак Новак писао је баш за Ђузу). Била је то улога „која се дешава једанпут у каријери". Нарочито омиљена била је Ђузи дечија серија *На слово, на слово* (снимио је седамдесет дечијих песама). Позајмљивао је глас цртаним јунацима, најпрепознатљивији је био патак Дача.

Специфичну глумачку експресију показивао је кроз репертоарску разноврсност у драми, комедији, мјузиклу – у свим медијима и жанровима. Волео је улоге губитника (посебно драга била му је улога Ларија Дојла у представи Савременог позоришта *Ко ће да спасе орача*, 1967), а „дубоко је презирао улоге љубавника". Ипак, Ђуза је прихватао све улоге. Од епизодних улога правио је бравуре. Његова глума оцењивана је као претеча модерности, модерна, глума у англосаксонској традицији, антиглумачка, приватан начин игре, природна, самосвојна, танано приближавање сценске игре и приватности.

Када се говори о Властимиру Стојиљковићу истиче се његова професионалност, која подразумева – научен текст пре прве читајуће пробе, тачност, спремност, поузданост, играње за партнера и за представу, „послушност у служби представе". И када је био уморан, већ стар, болестан, док га је глас служио, играо је. Говорио је: „Играј, или уопште немој да играш". „Никада није излетео из представе, никада није био испод црте..." говорили су редитељи.

Сарадници, пријатељи, колеге, имају неке заједничке импресије о Ђузи: скроман, стидљив, осетљив, вредан, господствен, шармантан, одговоран, духовит, поуздан, атипичан, чудан, етичан, самокритичан, ненаметљив, несебичан партнер, намћор („али за кратко"), деликатан, дискретан, прецизан, ћутљив, далек, скептичан, сумњичав...

Изложбом о Властимиру Ђузи Стојиљковићу Музеј позоришне уметности Србије обележава годишњицу



Отац на службеном путу

од смрти (17. јун 2015) и подсећа на изузетну глумачку биографију коју чине: континуитет (69 година), квалитет, квантитет, разноврсност, мултимедијалност, мултиталентованост, посвећеност. Изложене су породичне фотографије - због значаја који јој Ђуза придавао – сматрао је да „све емоције и вредности понесемо из породице". Дипломске фотографије, две фотографије са супругом Олгицом Станисављевић из позоришних представа *Сламни шешир* (1951) и *Леда* (1972). Фотографије на платну награђених представа: *На лудом белом камену* (1971, Стеријина награда), *Вечерас импровизујемо* (Октобарска награда града Београда 1983. за улогу Фрулице), *Инспекторове сплетке* (Златни ћуран на „Данима комедије" 1979, за улогу Инспектора). Опус најзначајних улога у Београдском драмском позоришту: *Женидба* (Златни ловор-вјенац 27. Фестивала југословенског позоришта МЕС, 1986, за улогу Поткољосина), *Смрт трговачког путника* (1951), *Стаклена менажерија* (1952), *Плачи, вољена земљо* (Савремено позориште, 1964), *Ко ће да спасе орача* (Савремено позориште, 1967), *Непријатељ народа* (Савремено позориште, 1968), *Сабирни центар* (1982), *Звер на месецу* (2002)... Атеље 212: *Чапља* (Златни ловор-вјенац МЕС, 1986, за улогу Моногамова), *Марија Стјуарт* (1994), *Дивљи мед* (2000), Трг *хероја* (2005), *Господа Глембајеви* (2011), *Отац на службеном путу* (2011)... Изложена су и најзначајнија остварења из других позоришта: *Елијахова столица* (ЈДП, 2010), представе из позоришта Модерна гаража, *Дон Кихот* (Центар за културу Тиват, 2012). Последња позоришна улога у *Филомени Мартурано* (Центар за културу Тиват, 2012) и последња улога у филму *Без степеника* (РТС, 2015). На платну су приказане и телевизијске (*Позориште у кући, На слово, на слово, Више од игре)* и филмске улоге (*Дилижанса снова, Поп Ћира и по Спира*)...

Огромна глумачка и медијска заоставштина Властимира Ђузе Стојиљковића, чини непоновљиви, интегрални део српске културе, којој живот и рад Властимира Ђузе Стојиљковића чини част.

ГОВОРИ ПОВОДОМ ОТВАРАЊА ИЗЛОЖБЕ О ЂУЗИ СТОЈИЉКОВИЋУ

Биљана Остојић: Добро вече. Добродошли у Музеј позоришне уметности Србије. Вечерас се сећамо Властимира Ђузе Стојиљковића.

(после видеа о Ђузи)

Ово је наравно био само делић једне изузетно богате глумачке каријере која је трајала практично 69 година. Од 1946. године када је започео као младић своју каријеру у Крушевачком позоришту, па до 2015. и последње филмске улоге у филму *Без степеника*. Дакле, једна јединствена глумачка биографија, нетипична и по континуитету и по квантитету, квалитету, мултиталентованости, мултимедијалности и посвећености.

Ђузина каријера превасходно се одвијала у два позоришта: Београдском драмском и Атељеу 212. Ја сам израчунала, остварио је укупно 152 позоришне улоге. Рад у позоришту наравно, највише је волео, али то га није спречавало да паралелно веома успешно остварује и свој радијски, филмски, телевизијски и певачки ангажман. У свим тим медијима остварио је нека од култних остварења. На телевизији серија *Позориште у кући* и *На слово на слово*. На филму редитељка Соја Јовановић, обележила је његов позоришни и филмски рад, ту су *Дилижанса снова* и *Поп Ћира и поп Спира*. Затим ту су остале наравно и ова чувена песма, он се шалио да ће га нажалост памтити само по песми *Девојко мала* али ја се надам да тако неће бити. Али, да не причам ја. Припадао је првој генерацији школованих глумаца. Његову глуму оцењивали су као модерну, антиглумачку, приватну. Он се на то није обазирао, једноставно је играо, играо је до краја како је сам говорио, и волео је улоге губитника, презирао је дубоко улоге љубавника. Али о свему томе говориће његови савременици вечерас. Част ми је што је вечерас са нама госпођа Рената Улмански, његова дугогодишња партнерка и у позоришту и на филму, и на почетку и на крају каријере. Она ће отворити изложбу, говориће на крају, затим госпођа Светлана Бојковић, партнерка и у позоришту и на филму, господин Братислав Петковић, писац и редитељ који је остварио низ значајних пројеката у позоришту Модерна гаража. Први ће говорити господин Миодраг Илић, писац, преводилац, и још много тога, који је заслужан за његов дуги боравак у Београдском драмском позоришту.

Миодраг Илић: То је било крајем седамдесетих година, Београдско драмско је било пред затварањем, заправо оно се одвојило од Савременог позоришта, данашњег на Теразијама. Ту је било неколико добрих глумаца, међу којима је на пример, Тома Курузовић који је сад са нама, Жика Миленковић, Рада Савићевић и тако даље, Боле Стошић и други. То је било једно језгро глумачко, које није било довољно да поднесе такав један озбиљан репертоар. Био сам на мукама, како сада да у једно, такорећи пропало позориште доведем једног великог глумца из једног успешног позоришта као што је Атеље 212? Успео сам да се нађем са њим прво тајно, па после јавно у канцеларији да га убеђујем. Да у њему пробудим оне сентименте који су га некада довели, да је почео да ради у Београдском драмском, да га подсетим на те почетке, на значај те куће. И мало по мало, Ђуза је ипак прихватио, јер је схватио да ће још читава једна плејада глумаца доћи, да ће ту доћи Паоло Мађели редитељ, да ће с нама бити Лебовић, уметнички директор, и тако даље. И дошло је заиста око тридесет глумаца, ко је у сталном ангажману, ко је гостовао. И Ђуза је почео да игра, ја сам му рекао: „Ђузо, дођи у Београдско драмско, нећеш много играти, да се мало одмориш". Није прошло шест месеци, а Ђуза је играо у свим представама, има по двадесет две до двадесет четири представе месечно. И онда седи у гардероби једне вечери, и каже: „Ти рече да се ја одморим? Не зове се магаре џабе на свадбу". Тако је то уствари, почело. Нисам нимало изненађен оволиким бројем, тиме што смо се окупили у овако великом броју, јер ко год је познавао Ђузу, ко год је радио са њим, морао је да га воли. Он је био заиста једна необична личност. Један намргођен човек, рекао бих човек намћор, међутим у њему је једна велика ширина, један господствени, отмени дух, једно осећање пријатељства, другарства, професионализма, и ја мислим да сви ми који смо данас овде, вечерас окупљени, који се бавимо позориштем и другим просторним уметностима, много дугујемо том Ђузи Стојиљковићу. Шта му заправо дугујемо? Дугујемо том његовом примеру врхунског професионализма. Тој модерности која је из њега избијала, он је био човек свог времена. И пратио је то своје време.



Никада није заостао, никада није зарђао. Кад се каже модеран, шта се заправо мисли? Мисли се на глумца, уопште уметника који је у сензибилитету свог времена, који живи са својим временом. Који одговара на питања тог времена. Који уме да постави питања тог времена. Ђуза је заиста на један спонтан, ја бих рекао естетски врло оригиналан начин, тумачио своје улоге, после велике студије и после изузетне способности памћења.

Испричаћу вам једну анегдоту. Спремали смо Госпођу министарку у Београдском драмском позоришту са Радмилом Савићевић у главној улози и приближила се премијера. Ја сам био тада управник, имао сам сто других послова и јурио сам паре као и увек. И дођем на прву генералну пробу и видим да је катастрофа. Наиме, Битеф је страшно завладао, почело је потцењивање Нушића, шта ће нам будућност - то је превазиђено и тако даље, тако даље. Глумци исто заражени тим вирусом, са крајњим потцењивањем, неки чак не знају текст,„ Шта кажем, шта кажем?". Ја видим да ћемо ми бити прво позориште у Србији које ће успети да пропадне са *Госпођом министарком*. И шта се десило? Био сам принуђен, млад и луд, да заменим девет глумаца на првој генералној проби а да не откажем премијеру. Све новине пишу, скандал тотални, скинуте све представе и ми држимо по четири пробе дневно, уопште не идемо кући. Радимо од јутра до сутра и девет глумаца ускаче. Уместо глумца који је играо Чеду, упада Ђуза Стојиљковић и сутрадан долази са наученом улогом. Научио четири чина те ноћи! То је за мене био феномен, то је просто било нешто невероватно. Имао је један просто чудан професионалан однос и критеријум према комаду, тешко је прихватао улоге. Када добије улогу, прво је увек било наравно учтиво и фер позвати га раније, тако великог глумца и рећи му:„Слушај, да ли би то, и тако даље..." бар ја сам тако радио. Он је увек говорио: „Неее, то није за мене, ја то не могу, Боже сачувај". И тако, *Инспекторове сплетке*, Ранка Маринковића, требало је да игра главну улогу Инспектора, „Ма не, ја да певам, сачувај Боже!". За њега је певање било нека нижа врста уметности, иако је сјајно певао као сви што знамо, имао је једну одбојност



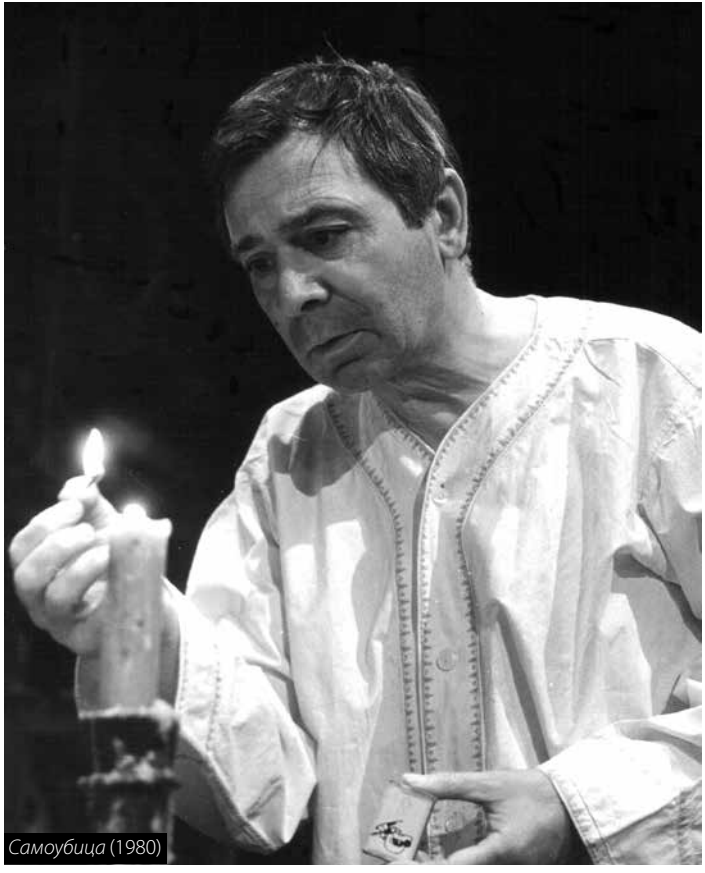
према томе. На крају некако, после много молепствија ја га убедим да он прихвати ту улогу. Кад он и Пера Краљ седну, па Ранку Маринковићу напишу писмо и моле га да се не говори ијекавштином него да преведу његов текст на јекавштину. Онај им наравно одговори: „Драга господо, ви морате научити језик, онај језик којим је текст писан, то је некултурно, то не може тако". Онда се он бунио зашто он то игра и тако даље. Када је направио ту улогу, када је добио бриљантне критике, када је добио Стеријину награду, не знам које све награде, онда сам га позвао на пиће и рекао: „Сада ти плаћаш пиће". И онда смо седели целе ноћи у клуб-бару Београдског драмског, и замислите, растали смо се после не знам колико чаша вина, трезни. Он је имао ту господску особину, као што је говорио професор Јосип Кулунџић „Господин кад пије, он се никад не напије". Ђуза је пио а никада га нико није видео пијаног и да не зна шта ради, како се креће и тако даље.

Дакле Ђуза Стојиљковић је својеврсно чудо глуме. Он је принц глуме. Овде су, Биљана је избројала сто педесет и две позоришне улоге, а ја сам избројао сто двадесет и једну филмску и телевизијску улогу па кад узмете то са бројем епизода одређених серија, то иде на стотине. Дакле, дајте вам један податак. Ако је он одиграо око триста шездесет улога све заједно у животу, један човек за целог живота одиграо је само шездесет шест, а није играо у позоришту. Дакле само на филму шездесет и то огроман глумац, славан глумац, светска звезда. Дакле тај квантитет сам по себи не би морао много да значи. Оно што значи, то је оно зрачење које је он имао са сцене, она аура, она харизма коју је носио, оно дејство. Он је био локомотива у пројекту, када имате Ђузу у подели, имате сасвим сигуран успех тог комада. Он је умео да вуче. И волео је да ради са партнерима, ништа му није било тешко. Ако треба десет пута да врати сцену, десет пута ће је вратити, докле год не буде сигуран. Дакле то је један, страховито, како да кажем, привржен човек, привржен позоришту, привржен филму, свуда где је радио, радио је с максималном савешћу, дајући и последњи атом своје енергије и своје креативности. Било је задовољство у ствари дружити се са њим. Био је хуморан, умео је да се смеје себи, да се смеје другима, да прихвати шалу и незаборавне су неке ситуације. На пример, ради се један комад, звао се *Пред слепим зидом*, ја сам га случајно писао а он игра у њему. И у једном моменту, редитељ љут, нема Олге Станисављевић, закаснила је тамо нешто у гардероби, виче: „Олга, па где си Олга? Па појави се Олга, па шта је са тобом Олга?" и Олга како није стигла да обуче костим истрчи у комбинезону на сцену. И Ђуза стане и гледа овако и каже: „Олго, ако те види моја мама!". То је био Ђуза. Ђуза је био шећер. Био је драг човек. Био је не само што је био велики глумац, био је велики другар. Могли сте да са њим проведете заиста најпријатније часове. Ја сам га много волео и много ми недостаје. Мислим да му много дугујем и као писац. Знате он је био од оних инспиративних уметника који се усађују у вашу свест. И када пишете нешто што није за њега, ви чујете његов глас. Тај његов тембр, тај диван глас који је имао. Ту његову дикцију, ту његову способност логичког акцента, ретку способност, којом је он модификовао и врло пластично приказивао све своје ликове било да је то драма, трагедија, комедија, било да игра луду, било да игра грофа у *Марији Стју-*



арт, било да игра Опенхајмера, било да игра професора Малог, *Професора у косовској забити* и тако даље. Он је увек био велики и увек је успео да се прилагоди. Кажу да постоји две врсте глумаца. Постоје глумци који се уживљавају, мењају свој лик, улазе у тај лик и делују из тог лика. И постоје други који увек остају оно што јесу а тај лик некако ставе на себе. Дакле, своју аутентичност задржавају. Подсећамо се једног Жан Габена стављеног на Љубу Тадића. Они су увек били и Љуба Тадић и Жан Габен, било шта да им дате да играју. То је Цеца Бојковић, она је увек Цеца Бојковић којој верујете да је то у том тренутку тај лик који она игра. Ту аутентичност, ретки имају, само ретки и велики глумци. Ђуза је био заиста велики и незабораван.

Светлана Бојковић: Рећи ћу оно што вероватно сви знате и што вероватно сви вечерас и осећате. Ја мислим да не постоји особа на овом свету која је познавала Ђузу а да га није волела. То је било просто тако једно дражесно, драго биће. Као партнер, и уопште као глумац, феноменалан глумац. Он је имао невероватну лакоћу и невероватну природност. И ви када играте, пошто сам ја доста представа исто играла са њим, осећала сам се, као што кажу, као риба у води. Поред њега вам је све лако. Он на пробама никада није спадао у оне глумце, има и таквих који воле да филозофирају, да много причају у анализи лика и тако даље. Не. Код њега је све деловало некако једноставно и он се одмах убацивао у игру. Да не кажем, самим тим, ево и Мија је поменуо, он би на прву пробу дошао једини са потпуним познавањем текста. Чак рецимо кад смо радили *Марију Стјуарт*, ми смо то почели негде крајем сезоне, и онда се разишли преко лета, да би у септембру наставили читаће пробе и даљи рад. И он је на ту прву пробу дошао и знао текст. При том, то је стих и то доста тежак стих. Ми смо сви били фасцинирани, зато што је стварно било тешко научити, ту драмску партитуру да тако кажем. И онда вам је поред њега све било лако. Нити је он на пример, од партнера нешто тражио и захтевао. Он је некако пре свега захваљујући свом дару и својој игри, једноставно мој је утисак да је он опуштао партнера, и који је онда у тој зaje-



Самоубица (1980)

дничкој игри почињао да даје нешто најприродније и најбоље од себе. Није се никада нервирао. Никада није неке нервозе у сам процес рада уносио. Никада. А после на сцени, ево играли смо заједно и *Легију части*, код Браце у Гаражи и *Жанку*. То је било верујте ми, једноставно само гледаш у њега, и само се слушате и само се размењује та једна игра, емоција, енергија. Тако да ето, мислим да више у животу нећу имати таквог партнера и дивно је што је ова изложба направљена али много бих више волела да смо наставили да играмо. Хвала.

Братислав Петковић: Добро вече. Мени је заиста тешко да после ових прелепих речи Мије Илића и Цеце Бојковић, кажем нешто о Ђузи. Ја сам имао ту привилегију да за њега пишем текстове. И први текст који сам писао звао се *Спортинг лајф*. Он је од ретких глумаца, и то сам имао кад сам писао у виду њега и ово што је Мија споменуо, његову фантастичну дикцију, културу говора. Мислим да сад мало глумаца, не знам уопште да ли постоје такви глумци данас који имају ту културу говора коју је Ђуза имао. И написао сам текст, Ђуза је баш тада прелазио из Атељеа, нисам знао да га је Мија превео из Атељеа, и ја сам понео тај текст у Атеље и они кажу, да Ђуза прелази у Београдско драмско. И однесем тај текст тамо, мало је и Мија био сумњичав према том тексту па га је после примио наравно. Ђуза је то одмах прихватио, тако да је он један од ретких глумаца, ја сад нећу да увредим глумце, који је умео да процени текст. Али је увек сумњичав, „Знаш, то није то, ово не ваља..." Али дође на прву пробу уредно са наученим текстом. И моји текстови су можда и тешки, видели сте можда из овог примера *Цвеће зла*, где је он говори један пасаж који просто као да је из Слободана Јовановића истргнута страница, то је за глумца јако тешко да говори, али он је и то умео. А што се тиче партнера, он је говорио:" Партнер је за мене Бог". И оно што је малочас Цеца рекла, да је поред њега било лако играти, никада он није промашио шлагворт, он је поштовао партнера као Бога. Тешко је заиста о Ђузи говорити, ја сам, кажем, имао ту привилегију да, код мене су те драме чак биле документарне, радио сам неку *Гранд при*, за Музеј представу, где просто су коришћени артефакти, текст оригиналан. Он каже: „Знаш ја ћу то да ти одиграм за отварање Музеја пригодно", међутим ми смо играли преко сто представа. Само то говори о његовој фантастичној способности да чак одиграм и телефонски именик. То је невероватан глумац био. Ја заиста не бих хтео даље да дужим, али ето, имао сам привилегију да се дружим са њим, да радимо заједно, то је за мене највеће богатство у мом животу. И гледам сад ове слике знате, лепа је ова изложба али је добро што је ипак забележено на траци, јер ће ове млађе генерације моћи да се уче тој фантастичној говорној вештини коју је Ђуза имао. Хвала Богу да је техника сада таква да то може да се види. Наравно, лепше би било да је он међу нама али ето то је некаква утеха. Тако и ове слике, сећамо се представа, младима те слике не значе толико али ето, кажем, хвала Богу да је то све остало забележено и на траци. Хвала.

Рената Улмански: Редитељ Дејан Мијач је написао: „Сваки добар глумац је чудо за себе". Мени је та реч чудо била тако огромна, свеобухватна и морала сам да консултујем речник и да нађем одредницу „чудо". Чудо је нешто што изазива дивљење свом необичношћу. А то је Ђуза. То чудо је Ђуза. Ја сам га упознала у класи Мате

Милошевића у којој сам била кратко време, у којој су били дивни, велики будући глумци. Али Мата Милошевић, као врло искусан редитељ и педагог је наслутио да је једно мало чудо ту. То је Властимир Ђуза Стојиљковић. И волео га је мало више него све нас остале. Кад је Ђуза отишао у Београдско драмско, ми смо на самом почетку играли неколико представа, нешто заједно, али он није био од оних глумаца који имају оне чувене прве кораке када почињу. Не. Ђуза је закорачио. Ђуза је закорачио великом одговорном улогом у комаду *Плачи вољена земљо*. Какав наступ. У *Плачи вољена земљо* је Ђуза закорачио и било је јасно да је једно чудо дошло, остаће и трајаће. Играли смо у Београдском драмском *Подвалу*, *Корене*, и да не ређам све. До последње представе коју смо исто играли заједно, значајне представе *Елијахова столица* у Југословенском драмском позоришту. Били смо и у првом кадру, првог филма у боји, били смо Шаца и Јуца пре скоро шездесет година. И били смо партнери у последњем кадру последње његове улоге *Без степеника*, опет Ђуза и ја. Чак сам једном, он није био баш штедар са комплиментима, ја од њега добила похвалу: „Па волим да играм са тобом. Ти си једина коју могу да гледам одозго са висине". Још једанпут, то није био комплимент, то је била другарска, права помоћ. Ја сам била у невољи, ја нисам умела једну улогу да нађем, просто кад не ваљате и знате да себи не можете да помогнете. И онда сам замолила Ђузу: „Дођи да видиш шта радим". Он је дошао и рекао: „Па видим, па шта радиш?". Па рекох: „Говорим свој текст". „Не, научи његов текст, научи текст онога који ти говори, па кад његов текст будеш знала умећеш да одговориш". И то је велико умеће. То је велико глумачко умеће. Мени је то користило даље, разумела сам шта ми је рекао. Марина Цветајева је, у једном писму Рилкеу написала: „Бити једноставан, једноставан, искрен и тих, највећа је уметност на свету". Ја мислим да је Ђуза то, бити једноставан, истинит и тих баш хтео. Он је то хтео, он је томе стремио, он је то и успео да оствари. Познавала сам ја и Ђузу и Властимира. Ђуза је био шармантан, ведар, друштвен, елоквентан, волео друштво, волело друштво њега. А Властимир, Властимир је био повучен, он је био увек некако запитан. Он је просто био неко ко се склањао и ко није имао одговоре на животна питања, и једно време је Ђуза ишао напред. Ђуза је био тај кога смо ми виђали а Властимир, па ја мислим да га није ни било. После се Ђуза уморио, заостајао је а Властимир је ишао напред. Властимир се пробијао све ближе. Један наш млађи колега је чинио све што је могао да задржи Властимира. Био је према њему брижан, пажљив, стрпљив. То је био Светозар Цветковић и осећам потребу да то данас кажем и да му кажем хвала. Ђуза је отишао, Властимир је остао, ја сам отишла да се поздравим са Властимиром. Питао ме је, пошто сам рекла да идем на дужи пут, кад се враћам, рекла сам за три до четири месеца. Врло је једноставно рекао: „Нећу те сачекати". И није. Ђуза не знам тачно кад је отишао а Властимир је отишао с пролећа прошле године. Осећам потребу да вам прочитам ову песму Омара Хајама.

Тајне праведности не дознасмо,
ни ти, ни ја.
Загонетку света не одадосмо
ни ти, ни ја.
Иза завесе шта је не знамо,
ни ти, ни ја.
Када завеса падне не остајемо,
ни ти, ни ја.

Овим је изложба Властимира Ђузе Стојиљковића, отворена.

Мирјана Одавић

ИЗ ПОЗОРИШНОГ АЛБУМА СОМБОРА

Из позоришног албума Сомбора – 70 година Народног позоришта Сомбор – награђене представе
аутор изложбе и каталога: Мирјана Одавић, музејски саветник,
изложба Музеја позоришне уметности Србије, децембар 2015 - април 2016.



Публика у Музеју позоришне уметности Србије у Београду, током 2015. године имала је прилику да види четири изложбе посвећене позориштима у Србији, и то: *180 година Књажевско српског театра Крагујевац*, *Народно позориште Ужице (1945-2015)*, *Народно позориште „Тоша Јовановић" Зрењанин* и *Из позоришног албума Сомбора – 70 година Народног позоришта Сомбор – награђене представе*.

Овом последњом изложбом, која је отворена крајем 2015. године, Музеј позоришне уметности Србије, је желео да дâ свој скромни допринос обележавању два значајна рођенданска славља сомборског театра. Наиме, 2015. су се навршиле пуне сто тридесет и три године колико Народно позориште Сомбор у својој згради приређује представе „на ползу народа", а 2016, овај театар обележава свој седамдесет година дуг професионални живот, током којег је извео преко пет стотина премијера и освојио многобројне награде на престижним фестивалима широм наше земље. Имајући у виду импозантну бројку премијера и изванредних представа, као и величину галеријског простора Музеја, ова изложба приказује „само" награђене представе, које су, у суштини, и сместиле Народно позориште Сомбор у ред најзначајнијих театарских кућа у земљи.

Приликом свечаног отварања изложбе, 21. децембра, учествовали су глумац и актуелни управник сомборског позоришта Михајло Несторовић и бивши, врло успешни управник Миливоје Млађеновић, а по затварању, 7. априла, отишла је на гостовање у Сомбор, као пратећи програм 66. Фестивала професионалних позоришта Војводине, који се одржавао у Народном позоришту Сомбор, од 11. до 16. априла. Као и све изложбе у Музеју позоришне уметности Србије и ову је пратио каталог у коме је, поред фотографија представа, приказан кратак преглед историје Народног позоришта Сомбор, преглед неких од најзначајнијих година у раду позоришта, списак награђених представа током седамдесет година, као и репертоар од 1946. до 2015.

У Сомбору, граду са богатом културном баштином, историја српске позоришне делатности, започела је још средином деветнаестог века, у време све значајнијег буђења националне свести против германизације и мађаризације. Захваљујући разним иницијативама самих Сомбораца, као и честим гостовањима путујућих глу-

мачких дружина које су на мађарском и српском језику приказивале своје игроказе, грађани Сомбора 1879. оснивају Деоничарско друштво сомборског позоришта, чији је основни циљ био да се сазида стална позоришна зграда.

Радови на изградњи раскошног позоришног здања започети су у марту 1882, и завршени у рекордних девет месеци, те је свечано отварање било 25. новембра, када је, поред поздравних говора и рецитација одиграна и прва представа: *Rang és mod* Јожефа Сигетија. „Уметност илузије је добила дом, а глумац огњиште."[1]

У наредним деценијама ово здање, са једним од најлепших гледалишта у Војводини, пружило је Сомбору многе лепе тренутке у живој и плодној позоришној активности. Сомборци су били у прилици да уживају у разноврсним позоришним програмима многих путујућих трупа и афирмисаних драмских уметника, чији репертоар је, како је приметио Милутин Карашик, „истина, обиловао забављачким комадима, али у коме је, поред тих, било поприлично и текстова истакнутих домаћих и страних драматичара, старијих и новијих". На бини градског позоришта своје представе давало је и Српско народно позориште из Новог Сада, као и путујуће позориште Душана Животића, угледног управника и истакнутог глумца свог времена. Он је у својим мемоарима, објављеним 1992, записао да је 1936. године пуна два месеца са својим позориштем гостовао у Сомбору, граду у коме је, каже, „добио за гостовање просторије градског позоришта, једног од најлепших мањих позоришта у нашој земљи". Колико је Сомбор о позоришту одговорно и организовано мислио и бринуо, указује и податак да је средином тридесетих година двадесетог века постојао позоришни одбор, као службени орган општине.

После Другог светског рата, у Сомбору се стичу услови за деловање сталног професионалног позоришта. Извршни одбор Окружног народног одбора 5. јуна 1946. „оснива Окружно аматерско позориште са седиштем у Сомбору и делатношћу на територији округа сомборског"[2], које већ 7. септембра изводи премијеру драме Александра Корнејчука *Платон Кречет*, у режији Ђорђа Којичког. Исте године, 13. новембра, Извршни одбор Градског народног одбора доноси одлуку да театар прераста у Градско народно позориште, које шест година касније, 1952, на предлог Савета за просвету и културу мења назив у Народно позориште, са „основним задатком да приказује драмска и друга уметничка дела домаћих и страних писаца и да културно васпитава публику у граду и околини". Недуго потом Народно позориште у Сомбору постаје једно од најцењенијих од стране критике и једно од најомиљенијих код публике, како у самом Сомбору, тако и широм наше земље и региона. Последњих двадесет година, а можда и дуже, оно је и једно од наших најмобилнијих позоришта, стално на точковима, на многим фестивалима и гостовањима, „на најзначајнијим местима у окружењу где припадају добре представе"[3].

Истакнуто место у историји Народног позоришта Сомбор припада, несумњиво, и његовим управницима, нарочито двојици: Јосипу Жиги Јасеновићу (1954 - 1970) и Николи Пеци Петровићу (1970 - 1979), који су га сместили у ред најзначајнијих театарских кућа у земљи.

Захваљујући Јосипу Жиги Јасеновићу, његовом домаћинском односу, дисциплини али и пажњи према ансамблу, сомборско Народно позориште све изразитије негује сопствени израз, инсистирајући на успостављању изузетне „праксе" да се квалитетом представа избори не само за учешће, већ и за бројне награде на готово сваком Сусрету професионалних позоришта Војводине, најстаријој позоришној манифестацији те врсте у Србији и Војводини.

Седамдесетих година прошлог века, афирмацији и успону до европских висина овог позоришта не сумњиво је допринео редитељ и управник Никола Пеца Петровић. Његове уметничке визије донеле су такве резултате да је ово позориште „својим најбољим представама наступало на позорницама широм земље, поставши тако, по уметничким дометима својих представа, југословенско позориште. А на његовој сцени приказане су и најбоље представе југословенских позоришта као што је, рецимо, *Краљ Иби* Ателjеа 212, када је

[1] „Глумац на огњишту", Народно позориште у Сомбору, Сомбор, 1992.

[2] „Глумац на огњишту", Народно позориште у Сомбору, Сомбор, 1992, стр:2.

[3] Михајло Несторовић у *Успех сомборског позоришта добра атмосфера*, извор Танјуг, „Војвођанске новине", 7.2.2015.



Народно позориште у Сомбору

Зоран Радмиловић казао најлепшу похвалу сомборској публици да нигде пре тога није доживео толико и такво усхићење целог гледалишта"[4]. Поред брижљиво бираног репертоара и неуморног редитељског рада, Петровић је покренуо позоришни лист „Премијера", отворио Позоришни клуб за вишеструку намену, започео реконструкцију зграде Позоришта, која је довршена 1982. Позориште је тих година јасно наговештавало како жели да буде актуелно, у „стваралачком дослуху са друштвеном стварношћу", и по мери складно компонованог ансамбла. Добри редитељи и сценографи су радо долазили у Сомбор, а „домаћи" костимограф Бранка Петровић, која је креирала костиме за већину представа, трудила се максимално за постизање што бољег визуелног угођаја.

Многе представе из овог периода освојиле су бројне награде на разним позоришним фестивалима и сусретима. Споменимо само Стеријине *Родољупце* у режији Желимира Орешковића који су на Сусретима позоришта Војводине, 1972, освојили чак пет награда и *Женидбу и удадбу* у режији Дејана Мијача, која је Позоришту донела прве од многих Стеријиних награда. Неизоставно треба поменути и представу *Швабица* Лазе Лазаревића у режији Милоша Лазина која је на Стеријином позорју добила две главне награде за глуму и Награду за костим, а на Сусретима позоришта Војводине шест награда.

Уследио је кратак период стагнације Позоришта, условљен великом реконструкцијом зграде. Ансамбл је, под управом Божа Деспотовића, радио у неадекватним просторијама Дома културе и на још чешћим гостовањима. Верно реконструисана стара зграда са свим оригиналним сецесијским украсима, технички одлично опремљена сцена са дубоком хинтербином и једном бочном бином (сликарницом), уз проширење које је омогућило одличне услове за рад на припреми представа и ангажман пратећег особља, свечано су отворени 27. новембра 1982. премијером комада *Равангрaд 1900* Вељка Петровића, у режији Дејана Мијача (копродукција са СНП из Новог Сада). У потрази за новим управником, Позориште улази у „в.д. стање" – вршилац дужности управника је најпре директор технике Иштван Косо, а потом први глумац Давид Тасић.

Осамдесете година у сомборском театру су, између осталих представа, обележили водвиљ *Позабави се Амелијом* Жоржа Фејдоа у режији Љубомира Драшкића, *Страх и нада Надежде Мандељштам* у режији Виде Огњеновић, неколико кабареа...

Нов успон сомборског театра убрзано почиње ступањем на чело Куће правника а касније театролога Мирјане Марковиновић (1984-1988); „тренд" који је успоставио Никола Петровић - да управник има велико знање и веру у посланство уметности, и свест о томе колико је она потребна људима, те суптилно осећање за позоришни репертоар који се гради на најзахтевнијим драмским делима али увек у складу са ансамблом и његовим могућностима - трудили су се да прате, са мање или више успеха, и потоњи управници: Миливоје Млађеновић (1989-2000), Срђан Алексић (2001-2009), Биљана Кескеновић (2009-2014). Захваљујући њима Позориште

[4] „Јован Стричевић, *Никола Петровић или редитељ позоришта*, „Глумац на огњишту", Народно позориште у Сомбору, Сомбор, 1992, стр:17.



Доктор Нушић - Биљана Кескеновић, Бранислав Трифуновић, Саша Торлаковић, Милица Јаневски (2014)

је наставило да ређа изузетне резултате и осваја многобројне награде на домаћим фестивалима и у окружењу. У знак сећања и поштовања на управника Петровића, Народно позориште Сомбор је, 1992. установило Награду „Никола Пеца Петровић", која се додељује најбољем, односно најуспешнијем управнику позоришта у Републици Србији у претходној сезони.

Посебну пажњу заслужује управник Миливоје Млађеновић, у чије време управниковања је сомборско позориште деловало с особеном упадљивошћу, још једном задививши југословенску позоришну јавност, као и онај део света који нам је у то време изолације био докучив. Сомбор је стекао ласкави статус својеврсне театарске престонице. „Била је то епоха у којој је Сомбор пркосио предрасудама о позоришној и културној провинцији, културној политици и политици уопште. Била је то епоха динамичног развоја, сусрета са великим делима и великим редитељима, време рађања снажних глумачких индивидуалности".[5]

Током својих мандата, Млађеновић је наставио са праксом издавања, графички и ликовно богато опремљеног позоришног листа „Премијера", у којем су се укрштале свакодневне бриге са све бројнијим успесима Куће и уметника. Допринео је и успостављању Награде „Никола Пеца Петровић" и манифестације Позоришни маратон.

Поново поставши једно од репертоарских најзанимљивијих позоришта у земљи, Народно позориште Сомбор је са Миливојем Млађеновићем на челу остварило педесет и шест премијерних поставки драмских комада, од којих је осамнаест на позоришним фестивалима широм земље однело велики број награда. Издвојићемо само оне које су освојиле више од пет, у разним категоријама: Бомаршеова *Фигарова женидба или луди дан* у режији Кокана Младеновића (седам фестивала тринаест награда), Грујичићев *Фишкал Галан-*

[5] *Зашто сам се оставио позоришта*, „Сомборске новине", Сомбор, 8.12.2000.

том у режији Душана Петровића (два фестивала шест награда), Стулиева (Стулићева) *Кате Капуралица* у режији Јагоша Марковића (једанаест фестивала двадесет и једна награда), Кочишево *Путовање за Нант* у режији Љубослава Мајере (седам фестивала тринаест награда), Селенићево *Ружење народа у два дела* у режији Кокана Младеновића (четири фестивала седам награда.

Народно позориште Сомбор је и под руководством глумца овог театра, Срђана Алексића, задржало свој висок рејтинг на позоришној мапи Србије. Током његова два мандата Позориште је имало највећу реконструкцију од оне велике 1982, вратило се на пет премијера годишње што је неопходан ниво да би се у потпуности одржао квалитет позоришног живота, ансамбл је остао компактан, јак, са неколико младих глумачких принова. Театар је наставио са редовним гостовањима у готово свим градовима Србије, те са учествовањем на фестивалима и освајањем награда. Из овог периода издвојимо представу *Опсада цркве Светог Спаса* Горана Петровића у режији Кокана Младеновића, која је на Стеријином позорју освојила пет Стеријиних награда, и *Парадокс* Небојше Ромчевића у режији Егона Савина, који је на Фестивалу професионалних позоришта Војводине однео три, а на „Данима комедије" четири награде.

Управничке дужности се 2009. прихватила и првакиња сомборског Народног позоришта Биљана Кескеновић, која се, у тим поново тешким временима, храбро упустила у борбу да задржи, одржи и развије квалитет и потенцијал који овај театар има. Један од показатеља да је успела у томе су и многобројне награђене представе на позоришним фестивалима у земљи и региону. Поново ћемо споменути само оне са највише награда: Гогољева *Женидба* у режији Ане Ђорђевић освојила је девет награда у различитим категоријама на три фестивала; *Чаробњак* Федора Шилија у режији Бориса Лијешевића је са пет фестивала однео једанаест награда, од којих су четири са Стеријиног позорја; обновљена представа *Кате Капуралица* наставила је да ређа успехе и признања: на фестивалу Тврђава театар у Смедереву узела је три, а на „Пургаторијама" у Тивту две награде; Бојићева *Госпођа Олга* у режији Горчина Стојановића награђена је са три престижне Стеријине награде...

Од 2014. управник је Михајло Несторовић, још један глумац Народног позоришта Сомбор, који наставља стазама својих претходника и успешно води ову театарску кућу по већ провереном рецепту: „Рецепт је једноставан, мада наизглед делује да је то јако тешко. Ако се у датом тренутку у доброј атмосфери у једном ансамблу, у коме су сви расположени за рад, нађу добри глумци, добри редитељи и створе услови који ансамбл чине хомогеним, онда успех свакако припада таквом друштву". Један од објективних показатеља успеха је и представа *Доктор Нушић* у режији Кокана Младеновића, која је на самом почетку његовог мандата освојила шест награда на два фестивала, а наставља са тим трендом готово на свим фестивалима на којима учествује.

Народно позориште у Сомбору, током свог седамдесет година дугог професионалног рада извело је преко пет стотина премијера, а седамдесет и осам представа је добило више од две стотине и педесет награда. Управо те представе добиле су своје место на изложби!

Јелица Стевановић

ЈЕДНА ИЗЛОЖБА, ДВА ДОЖИВЉАЈА

Београђани и остали посетиоци Музеја позоришне уметности, Талијини поклоници и необично бројни познаваоци и поштоваоци Народног позоришта Сомбор, имали су прилику да од 21. децембра 2015. до 7. априла 2016. године, у просторијама Музеја позоришне уметности Србије, уживају у изложби *Из позоришног албума Сомбора (70 година Народног позоришта Сомбор – награђене представе)*.

Нашавши се пред обиљем материјала који слика седам деценија континуираног професионалног делања једне од водећих српских театарских кућа (не само ван метрополе), ауторка поставке, музејски саветник Мирјана Одавић, пронашла је мудро решење: представила је „само" представе које су освајале награде. А њих је, од 1950. до средине 2015. било 78! Број награда које су освојиле, дакако, много је већи.

Изврстан избор концепције прати, као и увек када је реч о поставкама ове ауторке, тачан, стручан и искусан одабир експоната. Високе стандарде које је одавно поставила у погледу ликовне презентације материјала, Одавићка ни овог пута није изневерила. Када из ужурбаног, сивог, мрачног и хладног београдског асфалта крочите у Музеј, како сугерише и сам наслов изложбе, дочекају вас панои који буде носталгију за неким мирнијим и хуманијим временима и тако природно употпуњују амбијент балканске грађанске куће с почетка XIX века, малих просторија и ниских таваница. То су панои који старије посетиоце (или оне које је пут водио у војвођанске градове крајем школске године) подсећају на варошке излоге из којих с поносом гледају насмејана лица матураната, свесно намештена и удешена као на страницама старих фото-албума. На овој изложби, пак, кроз оквире ненаметљивих старинских рамова завирујемо у чудесан свет Молијера, Голдонија, Ануја, Сардуа, Чехова, Макијавелија, Пирандела, Бихнера, Фејдоа, Шекспира, Бомаршеа, Ведекинда, Булгакова, Ибзена, Гогоља, Надежде Мандељштам, Едена фон Хорвата, Питера Шефера, Федора Шилија, Стерије, Нушића, Крлеже, Јакова Игњатовића, Косте Трифковића, Лазе Лазаревића, Љубомира Симовића, Слободана Селенића, Влаха Стулија, Иве Брешана, Милутина Бојића, Виде Огњеновић, Велимира Лукића, Душана Ковачевића, Небојше Ромчевића, Ненада Прокића, Радослава Златана Дорића, Радослава Павловића, Горана Петровића... те (родом или опредељењем) Сомбораца – Вељка Петровића, Вење Суботића, Еугена III Кочиша и Миливоја Млађеновића. У малоброј-

не витрине брижљиво су смештени, просто као „узорци", понеки програм представе, монографија... и, наравно – покоја награда. За све не би било места ни у много пространијем изложбеном простору.

Повод за ову поставку била су два рођендана сомборског театра – 133 године постојања позоришне зграде и 70 година рада сталног професионалног ансамбла. На почетку јубиларне године, Народно позориште Сомбор је било домаћин Сусрета професионалних позоришта Војводине, и тако се ова изложба, свега неколико дана пошто је уступила место следећој поставци Музеја позоришне уметности, преселила у Сомбор.

Поставка иста, доживљај сасвим другачији. Кроз тек олистале чувене сомборске дворедe, поред фијакера (нажалост последњег који и даље вози путнике намернике али и романтичне сугрђане), преко недавно, врло укусно и беспрекорно дотераног Трга Косте Трифковића, из тихог, готово лењог, сунцем окупаног градског језгра, улазите у хлад сецесијског здања. Фоајеом доминирају странице из позоришног албума, вешто распоређене по зидовима и веома практичним, неупадљивим металним постаментима. Уз сваки пано бар по два заинтересована посматрача. Коментаришу. Сећају се. Смеју се. Многа лица са фотографија сада су, без шминке (и понекад са неколико бора више) међу посетиоцима. И они коментаришу. Сећају се. Провејава сета...

Један од њих стаје за микрофон. Глумац и управник Народног позоришта Сомбор, Михајло Несторовић, поздравља присутне и најављује ауторку изложбе. После кратког осврта на концепцију изложбе и израза захвалности домаћинима за позив и гостопримство, а нарочито за помоћ при скупљању материјала, Мирјана Одавић враћа реч Несторовићу који обећава да ће до следеће прилике бити још много награда (неке су у међувремену већ приспеле, међу којима и безмало сва признања на у том тренутку тек започетим Сусретима) и проглашава изложбу отвореном.

Кристалише се општи утисак да је изложба *Из позоришног албума Сомбора*... дошла кући!

Ирина Стојковић Кикић

ШКОЛА ЗА ПОЗОРИШТЕ

Школа за публику,
Аутор изложбе:
Ирина Стојковић
Кикић,
музејски саветник-
-едукатор,
Изложба Музеја
позоришне уметности
Србије, 2016.

Мимо изложби које су у оквиру буџета планиране за 2016. годину и посвећене НП Сомбор, Властимиру – Ђузи Стојиљковићу, Неди Спасојевић и Петру Краљу, Музеј позоришне уметности Србије обрадовао је овог пролећа своје посетиоце још једном поставком. Од 11. априла до почетка манифестације Музеји Србије десет дана од 10 до 10, 12. маја 2016, публика је била у прилици да посети изложбу „Школа за публику" и види како је тридесетак младих аутора доживело и промишљало сценски и закулисни театарски живот.

Реч је о радовима насталим у оквиру едукативних програма Музеја, на радионицама намењеним превасходно деци и омладини, али и одраслим посетиоцима. Овогодишњи циклус под именом „Школа за публику" обухватио је више десетина предавања и радионица намењених општој популацији и особама с посебним потребама. Међу учесницима из престонице, али и из унутрашњости (Зрењанин, Крушевац, Крагујевац, Свилајнац) и региона (Вуковар) свакако ваља издвојити ученике и наставнике ШОСО са домом „Свети Сава" из Умке, Филолошке гимназије, Техноарта и ликовног атељеа „Артичоке" из Београда. Управо њихови цртежи, макете, костимографске скице и изведени костими, фотографије, колажи, драмски текстови, аудио и видео клипови изложени су уз материјале настале на радионицама током претходне три школске године: позоришне плакате чији су аутори ученици новобеоградске Графичке школе, Позоришни бонтон и Позоришни појмовник настао на радионицама у београдској ОШ „Свети Сава", најзанимљивији одговори на анкете спровођене током године међу основцима, средњошколцима, студентима, али и професорима књижевности на 57. републичком зимском семинару Друштва за српски језик.

Програми који се спроводе у оквиру музејске едукације, а нарочито радионице које се у континуитету одржавају од 2011. године, имају за први циљ да позоришно описмене публику-почетнике. Касније настојимо да пратимо ове младе људе кроз редовно школовање тако што им Музеј методом *позоришне преводнице,* посебно осмишљеном за обраду драмских дела из лектире помоћу изражајних средстава популарне културе и различитих сценских техника, омогућава да се на пољу драмске књижевности и позоришта осећају довољно сигурно да, када за то дође време, могу евентуално да изаберу театар као свој будући позив. Круна програма је помоћ код професионалне оријентације за средњошколце која се остварује кроз пројекте које



они заједнички реализују са студентима и професорима високих позоришних школа и младим професионалцима.

Радионичари редовно своја искуства представљају на web страници Музеја (Театроглед) и институција из којих долазе, као и на друштвеним мрежама (на приватним, школским и ФБ страници Музеја, инстаграму, твитеру), али је изложба „Кроз позориште" била прва прилика да се на традиционалан начин прикажу напори и напредак који су ови млади људи направили, те да им се и на овај начин укаже част и заслужена похвала.

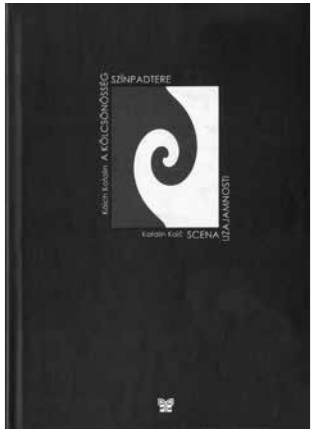
Истовремено, искористили смо прилику да најавимо и циклус радионица планиран за следећу годину посвећен сценском животу Бановић Страхиње. Током школске 2016/2017. године проучаваћемо историјску утемељеност лика који у српској епици представља зета деветорице Југовића и десетог старог Југ Богдана, читаћемо народну песму, драме настале по њеним мотивима (Михиз и Огризовић) и театролошки реконструисати представе игране по овим драмама, питаћемо се да ли је у овим делима постојала издаја, ко је био издајник, ко тужилац, судија, ко је праштао, да ли је и коме је опроштено. Верујемо да ћемо заједнички снагама створити пролаз и везу до данашњих издајника и научити како да исправимо неправду и опростимо превару како на сцени, тако и у животу.

Занимљиво је истаћи да је пред нама прва година када ће сви „живи" програми Музеја на пољу едукације бити окренути једној теми (Бановић Страхињи), тако да ће одабир учесника радионица бити нешто другачији од уобичајеног. Све оне који буду заинтересовани искључиво за неку од стандардних тема из лектире, наравно, на музејском сајту чекају презентације претходних генерација.

Радомир Путник

ДОПРИНОС ЗАЈЕДНИШТВУ

Каталин Каич: *„Сцена узајамности" – Југословенска драмска књижевност на сценама мађарских позоришта у Војводини (1945-1985)* Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2014.



У едицији *Ловоров венац* објављују се књиге добитника награде за животно дело из области театрологије у нашој земљи; ову награду додељује Позоришни музеј Војводине. Каталин Каич је добитница овог признања за 2008. годину. Награда обавезује добитника да у оквиру издавачке делатности Позоришног музеја Војводине објави књигу по своме избору; уведена пракса истовремено омогућава да се у посебном делу књиге објави и животна и професионална биографија лауреата. Каталин Каич је одабрала за објављивање студију о извођењу драма југословенских драмских аутора на сценама мађарских позоришта у Војводини од завршетка Другог светског рата до 1985. године, док је могућност коју јој пружа обичајно право да у аутобиографском излагању пружи слику свог рада преудесила тако да сама, у веома сведеној форми, говори о себи, дајући прилику својим колегама и некадашњим студентима, да напишу мале текстове о појединим аспектима њене научне и педагошке делатности. Тиме је остварен мозаик разноврсних прилога о раду Каталин Каич, чиме је стручној јавности представљено дугогодишње теоријско али и практично ангажовање ове ауторке у позоришном животу Војводине и Србије. О њеном истраживачком, критичарском, књижевно-историјском и педагошком раду пишу Ирен Габрић Молнар, Маргита Хорват Футо, Ева Хожа, Јулијана Ишпановић Чапо, Јосип Ивановић, Зоран Максимовић, Ференц Немет, Јанош Вилмош Шаму, Иштван Шилинг и Илдико Ширато.

Одмах ваља рећи да је Каталин Каич (1943) један од наших водећих стручњака у области хунгарологије. Била је професор на Филозофском факултету у Новом Саду, а затим професор и декан на Учитељском факултету на мађарском језику у Суботици. Објавила је 18 монографија и преко стотину студија из области књижевности, културологије, историје и позоришне уметности. За свој рад стекла је низ стручних али и друштвених признања, од којих посебно треба истаћи Орден витешког крста

Републике Мађарске, медаљу „Јанош Арањ" Мађарске академије наука у Будимпешти, као и Награду за животно дело Културног савеза војвођанских Мађара.

Свеукупна књижевна, публицистичка, научна, педагошка и друштвена делатност Каталин Каич посвећена је остваривању узајамности између српског мађарског народа у свакодневном животу, уметности и култури уопште. Истражујући историју књижевности мађарског и српског народа на подручју Војводине, Каталин Каич је непрестано налазила и описивала споне које повезују две нације. Ослањајући се на историјске промене настале током XX века, Каталин Каич констатује да је, настанком Југославије измењен статус мађарског народа на територији Војводине који је постао национална мањина. Губљењем позиције доминантне или барем владајуће нације, мађарски народ у новој држави морао је да се избори за опстанак угрожених права. У међуратном периоду, када је реч о мађарском позоришту у Војводини, није било могућно организовати рад професионалног театра премда је било покушаја и захтева из Суботице, Сомбора и Зрењанина да се такво позориште оснује. Власти то нису допуштале. Отуда је позоришни живот Мађара у Војводини између 1920. и 1945. године био одређен оквирима аматеризма. Нешто боље могућности имала је књижевност војвођанских Мађара јер је располагала неколиким књижевним часописима.

Студија *Сцена узајамности* Каталин Каич подробно истражује присутност драмске књижевности јужнословенских народа на неколиким професионалним али и аматерским сценама мађарске националне мањине у Војводини. У времену између 1945. и 1985. године, констатује Каталин Каич, приказано је 52 премијере и 13 поновних поставки; овај статистички показатељ говори не само о постојаним вредностима дела српских и југословенских класика чија су дела најчешће приказивана (Стерија, Нушић, Крлежа), већ и о сазнању позоришних управа мађарских позоришта у Војводини да је за узајамно разумевање и стварање мостова сарадње између два народа потребно и боље упознавање драмске књижевности. Али, читалац овде може поставити питање о узвратном извођењу дела мађарских писаца на нашим сценама, како би се претпостављено познанство могло продубити. Нажалост, информацију о извођењу дела мађарских писаца – наших држављана као и држављана републике Мађарске - на војвођанским, српским и југословенским сценама Каталин Каич не нуди, јер тај податак не припада њеној студији, али било би занимљиво упоредити у којој мери је остварена прокламована узајамност бољег упознавања два народа и прожимања њихових култура.

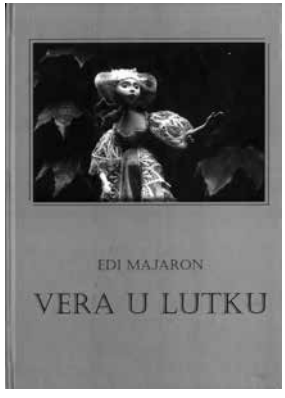
Каталин Каич детаљно описује рад мађарских позоришта у Војводини; данас мађарска професионална позоришта постоје у Суботици и Новом Саду, док преко лета делује Салашко позориште које чине професионални глумци који представе приказују по војвођанским селима. У оквиру Народног позоришта „Тоша Јовановић" у Зрењанину делује и луткарска сцена на мађарском језику. Педесетих година XX века постојала су још позоришта у Бачкој Тополи, Зрењанину и Сомбору, али њихов професионални статус је трајао кратко, тек неколико сезона, да би се променио у аматерски.

Темељно истраживање Каталин Каич о присутности дела јужнословенских писаца на сценама мађарских позоришта у Војводини, пружа далеко ширу и дубљу слику и увид у политичку, идеолошку, социјалну и културну суштину односа који су били прокламовани и успостављани у Југославији после завршетка Другог светског рата. Политичке и друштвене промене које је увео комунистички режим, захтевале су корените промене у начину мишљења и понашања свих грађана у земљи, без обзира на националну и верску припадност. Тај процес текао је неумољиво, при чему је велику помоћ у увођењу нових односа требало да пруже масовна култура и извођачке уметности, пре свега, позоришна. Ако се у том историјском контексту посматра отвореност мађарских позоришта према делима јужнословенских драмских писаца, српских, хрватских и словеначких, пре свега, онда студија Каталин Каич нуди ваљани увид не само у стручну театарску праксу, већ и у друштвену проблематику времена које је окончано распадом државе; писан узорно, заснован на обиљу података и валидно истражене грађе, рад Каталин Каич представља значајан театролошки подухват који пружа синтетичку слику о доприносу драмских дела југословенских писаца позоришном и културном животу мађарске заједнице у Војводини.

Маријана Петровић

ЗАПИСИ ЛУТКАРА

Еди Мајарон, *Вера у лутку*, Отворени универзитет, Суботица, Међународни фестивал позоришта за децу, Суботица, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2014.



Захваљујући изванредном словеначком редитељу, музичару и педагогу Едију Мајарону (1940. Љубљана), који је радио по свим луткарским позориштима бивше Југославије (и не само Југославије), они, који се озбиљно баве позориштем, добили су значајну књигу. Током његовог уметничког, истраживачког и педагошког рада, гомилали су се записи (неки већ објављени), који су коначно уобличени у књигу *Вера у лутку*, посвећену супрузи Агати Фреуер, ликовној креаторки, као захвалност за подршку и "конструктивну критику" аутору, кроз 45 година заједничког стварања у луткарству. Књига садржи неколико поглавља. У првом поглављу писац нас упознаје са традиционалним луткарским јунацима (Пулчинела, Гињол, Панч, Петрушка, Хансвурст, Карађоз, Павлиха, Тодор...), основним типовима лутака (марионета, сенке, јавајке, лутке на штапу, бунраку...), односом између лутке и маске, те позориштем лутака данас.

У другом поглављу књиге, коме је дато највише простора у књизи, упознајемо историју словеначког луткарства. Тако пратимо причу о оснивању Словенског марионетног гледалишча у Љубљани 1920. о Соколским марионетским сценама, насталим по узору на чешке, после I светског рата, двадесетих година XX века, Партизанском лутковном гледалишчу, његовом значају и друштвеном утицају током четрдесетих година XX века. Посебни осврти су дати на стварање Милана Клеменчича, сликара, фотографа и његове представе са минијатурним марионетама, етнолога др Ника Курета, "оца" лутке Павлихе, Јоже Пенгова, глумца, луткара, редитеља, те писца стручних чланака и Наце Симончича, глумца аниматора, редитеља, писца адаптација и оригиналних луткоказа.

Кроз *Теме из луткарске драматургије*, Мајарон пише о луткарској уметности као интегралном делу позоришне културе и подсећа да су луткарска изражајна средства била инспирација свим већим позоришним реформаторима: Крегу, Клајсту, Мејерхољду, Артоу, Гротовском, Барби, Бруку... јер је глумац са лутком „моћније биће". Скреће нам пажњу на историју луткарства, у којој су, као и у уметности уопште, приметне сталне осцилације између традиције и експеримента, објашњава суштину луткарске уметности, релацију између луткара и лутке. По његовом мишљењу, избегавање праве анимације, је највећа опасност савременог луткарства, у коме

лутке немају конце, контролник, већ се глумци играју њима, као што се деца играју играчкама. Тако дечја публика, која од позоришта очекује више од онога што и сама може да реализује, остаје разочарана. Еди Мајарон открива фантастику, као природну атмосферу луткарског позоришта и указује на луткарску технологију као најбогатији арсенал визуелизације народног литерарног наслеђа. Посебну пажњу посвећује драматургији Семјуела Бекета, која је утицала на стварање луткоказа драмских писаца бивше Југославије и инспирисала многе редитеље да тумаче његове драме са луткама као метафору манипулације.

Драматуршки фрагменти нам нуде изабране записе из позоришних програма. Они су објашњења или упутства гледаоцима (а и онима који тек почињу рад у луткарском позоришту) шта и како су стваралоци размишљали током настајања различитих представа и зашто су желели одређено дело, да поставе баш са луткама. Кроз причу о сарадњи са Агатом Фреуер, Еди Мајарон нам открива своја промишљања о луткарској сцени која је интегрално, комплексно, ликовно уметничко дело „у покрету, простору и времену". Она није умањени облик драмске сцене, „већ има своје законитости надреалног", изненађујућег. Идеална сценографија у позоришту лутака и сама постаје лутка, оживљавана у току сценске радње, што бисмо могли да назовемо ликовном драматургијом, која омогућава глумцу и лутки реализацију литерарне драматургије. Из тога можемо да закључимо, како ликовна драматургија тражи од креатора не само опште знање ликовних законитости, познавање суштине костимографије, сценографије, већ и луткарског позоришта, јер специфичности луткарске уметности проширују сценски говор знакова... Агата Фреуер и Еди Мајарон се труде, да својим делањем пренесу младима ставове како „је луткарска уметност специфична, аутохтона позоришна врста" и о важности веровања у моћ лутке.

У сегменту *Лутка у едукацији* аутор брани право детета на лутку. Објашњавајући њен значај за правилан развој, залаже се и објашњава како је укључити у наставни програм основне школе. Лутка је, као средство за рад, од велике помоћи и учитељима и васпитачима (олакшава деци пријем наставног програма, успешно остварење васпитног циља, развија креативно мишљење, однос према уметностима). Луткарство интегрише готово све дисциплине које су важне за тај развој: перцепцију, разумевање, покрет, координацију, интеракцију с околином, говор и причу. Важно је да дете има шансу за самостално стварање лутке, јер је она, као таква, само његова. Замишљена у дететовој машти, направљена његовим рукама, оживеће захваљујући његовој енергији и осећањима. Лутка не излаже свог аниматора, она му дозвољава, да кроз њу изрази свој став, мисао и покаже своје способности. Учитељу је значајнији процес стварања који води до представе, јер ученик уз то усваја значајне циљеве курикулума (ликовно стваралаштво, музичке активности, говорну културу, савладавање моторике...), а његова улога педагога је да буде мотиватор и посматрач. Никако не смемо да заборавимо: игра позоришта у едукативном процесу нипошто не сме да буде имитација професионалног позоришног рада и остваривање неостварених позоришних амбиција педагога.

Кроз интервјуе које је Еди Мајарон давао за медије и његову преписку, сазнајемо о промишљањима и личним ставовима, да чак иако смо свесни како позориште, а ни луткарско позориште, неће променити свет, то не треба да нас обесхрабри, одговори од изражавања свог односа према свету кроз сценско стварање. У одговору на писмо, Урошу Смасеку, позоришном и филмском критичару листа *Вечер*, маја 2009. Еди Мајарон пише, како су му последипломске студије виолончела на Академији лепих уметности у Прагу, омогућиле да хоспитује на Катедри за луткарство. Открива нам, како луткарску уметност доживљава „као камерну музику, која је остварена са једнаком генијалношћу као и велика симфонија, али захтева много тачнију и прецизнију интерпретацију, да би могла да нас убеди". Себе, уметника, описује: „тек заједно – позориште са музиком – творе то што јесам". Наводећи разлог, зашто се поред режије и писања бави педагошким радом, Мајарон истиче: „оно што ми је било дато, дајем даље, ако то неко хоће да прими". То је чинио током целе каријере (па и данас), а мудри сарадници су га пажљиво слушали, пратили његов начин мишљења, његову естетику.

У интервјуу датом поводом награде "Бршљанов ве-

нац" 2007. изјавио је: "Према лутки осећам поштовање и баш зато ми се чини недопустивим, да се њена улога сведе на знак..." Он апелује на лично поштење и одговорност оних који се баве луткарством и упозорава да је порушити лако, али је штета непроцењива, јер је тешко градити. Добро је дати шансу драмским редитељима да режирају на луткарској сцени, али само онима, који увиђају суштинску разлику између драмског и луткарског позоришта (које не сме да буде његова имитација), јер како прецизно и духовито каже: „ни одличан пијаниста не може да свира виолински концерт". Указује на значај и корист од гостовања редитеља из иностранства, јер они собом доносе другачију естетику, тако да домаћи луткари добијају прилику за нова искуства. Еди Мајарон не заборавља да наведе најталентованије, млађе, словеначке луткаре, који су студирали у Прагу или Осијеку: Уроша Трефалта, Мартину Маврич, Матију Солцеа, Елену Волпи,Ају Кобе... јер су унели дах свежине, истовремено озбиљност и ведрину у радну атмосферу на луткарској сцени.

Ова вредна књига (веома су ретке књиге из ове области у театролошкој литератури) у тиражу од 300 примерака, на 236 страна, садржи и резимее и на словеначком, те енглеском језику, именски регистар и кратку белешку о аутору. Њоме нам је аутор, Еди Мајарон, желео да осветли прошлост, упозна нас са теоријом луткарства, да би нам кроз објашњења примене, стварања са лутком и за њу, отворио неке нове погледе, могућности за будућност.

Радомир Путник

КОМЕДИОГРАФИЈА ПРЕ СТЕРИЈЕ

Исидора Поповић: *(Пред)Историја веселих позорја* Стеријино позорје, Нови Сад, 2014.



Исидора Поповић припада најмлађем нараштају књижевних историчара формираних у окриљу Филозофског факултета у Новом Саду; њена студија *(Пред)Историја веселих позорја* произишла је из њене докторске дисертације *Комедија у Срба пре Јована Стерије Поповића (од почетка до 1830. године)*. Професионална делатност Исидоре Поповић везана је за Матицу српску, где је била аутор и носилац неколиких научних пројеката: Књига Стеријиних рукописа, Проучавање, редиговање и објављивање српске позоришне баштине до 1918. године, Драмска баштина у Матици српској, Драме анонимних аутора у Рукописном одељењу Матице српске, Матица српска и Српско народно позориште, Грађа о позоришту у тзв. Сегединској архиви Рукописног одељења Матице српске, а приредила је и део сталне поставке Музеја Јована Стерије Поповића у Вршцу (рукописна оставштина и прва издања Јована Стерије Поповића). Како се види, истраживачки рад Исидоре Поповић посвећен је драмској књижевности у Срба од времена ослобођења територије Војводине од турске владавине, дакле, од тридесетих година XVIII века па до предвечерја романтизма.

У историји српске драме и позоришта радовима Павла Поповића, Светислава Шумаревића, Боривоја Стојковића, Милорада Павића, Властимира Ерчића, Божидара Ковачека, Петра Марјановића, Боривоја Маринковића, Мирјане Д. Стефановић и још неких аутора разматрани су почеци српске драмске књижевности; већина ових истраживача сагласна је са тезом да се о драмској књижевности може говорити као скромној појави која је произишла из школских и црквених позоришних представа, односно да се позоришни живот одвијао у складу са културним и економским могућностима српске грађанске класе у постепеном успону. Студија Исидоре Поповић, међутим, доводи у питање поменуто становиште, јер ауторка настоји да докаже да у Срба од средњег века па до појаве Јована Стерије Поповића ипак постоји одређен континуитет у позоришном животу. По Исидори Поповић, тај континуитет позоришне делатности може се доказивати на неколиким примерима који обухватају комедијску традицију народног глумовања, што ће рећи усмено преношење правила појединих хуморних ситуација или игара с колена ка колено, као и не одвећ истакнуту чињеницу да се комички садржаји могу препознати и у елементима

сакралних текстова Гаврила Стефановића Венцловића, као и у преведеним комадима који су представљали основу за школске представе. Комички елементи, другачије речено, присутни су у драмским текстовима, чиме се доказује њихово театарско својство и сугерише ваљано заснована претпоставка да су у животу српске популације били непрекидно заступљени елементи не само драмске литературе него и позоришне игре.

Исидора Поповић прегледно упознаје читаоца са могућом хронологијом позоришне делатности у Срба; полазећи од познатих података о средњовековном театарском животу, потом детаљно испитујући комичке елементе у делу Венцловића и Козачинског, с пажњом обрадивши допринос Еманоила Јанковића и схватања просветитељског периода о позоришту и драми, Исидора Поповић детаљно анализира појаве и збивања крајем XVIII века, боље рећи последњих пет деценија пре појаве Јована Стерије Поповића, како би доказала тезу да се овај писац појавио када су биле већ обављене све припремне радње за његова долазак. Исидора Поповић сматра да је већ сценском али и списатељском делатношћу Јоакима Вујича, као и књижевним радом Лазара Лазаревића Старијег и Светислава Стефановића успостављена пракса извођења позоришних представа, чиме је и економски ојачаној класи грађана понуђено позориште као нови, у Европи већ одавно прихваћен облик образовања и забаве. Стерија се појавио у правом тренутку, а његова комедиографија настала је под окриљем идеја просветитељства, што ће рећи да је задатак комедије да поучи народ жигошући неподопштине.

Студија Исидоре Поповић ослања се на истраживања претходника, али неке њихове ставове често доводи у питање, посебно када је реч о престрогом посматрању доприноса Јоакима Вујића нашој комедиографији; ауторка сматра да појаву Јоакима Вујића и не само њега него и сваког другог позоришног писца, треба посматрати у временском контексту, дакле у оквирима друштвених, политичких и културних прилика у доба када је деловао. Само на тај начин може се одредити удео драмског писца или позоришног стваоца у развоју културе и уметности свога народа.

Писана једноставним језиком, непретенциозно а веома прецизно, студија Исидоре Поповић представља и хвале вредну есејистичку литературу која значајем и дометима превазилази оквире научног рада и нуди нови угао посматрања на период српског барока и бидермајера у драмској књижевности. Суверено се крећући кроз обиље података и књижевноисторијску грађу, Исидора Поповић успева да повеже све нити разуђеног подручја какво је позориште и докаже да је и невелика традиција театарског живота ипак створила добре услове за појаву велике драмске књижевности, посебно комедије, коју је створио Јован Стерија Поповић.

Сашко Насев

СВЕДОЧАНСТВА И СЕЋАЊА

О трима новим књигама Моје позориште *Ристе Стефановског*



1.

Ристо Стефановски (1928) је македонска позоришна легенда. Знамо да је скоро читавог живота био директор Драмског позоришта у Скопљу, и да се пензионисао као директор Македонског народног позоришта. Ристо Стефановски је легенда и за многе наше пријатеље македонске глумце, редитеље, драматурге... Као активни позоришни менаџер, истовремено и као позоришни историчар, публициста и хроничар, он је присутан у македонском позоришту више од шездесет и пет година. Увек присутан у свакој македонској позоришној ситуацији (од премијера до фестивала), господин Стефановски је последњих неколико деценија објављивао књиге. Не обичне и мале, него необичне, као дневнике које је водио годинама, и велике по обиму са сведочењима и значењима о једном времену.

Хиљаде страна је понудио нашој културној јавности у којима пише о људима, о институцијама, о представама, о значењима неких политичких одлука доношених у социјализму, а односиле су се на позориште и позоришни живот у Македонији. Пише још и о одређеним страховањима која су га морила када су му неке ствари нису биле по ћефу или је, са радошћу малог детета, писао о представама које су му се свиђале. Такав је рукопис Ристе Стефановског – страствен, лапидаран, повремено драматичан и сочан. Понекада даје, због свог „личног погледа на ствари", квалификације о својим савременицима и пише о „историјама" македонске драме и позоришта без неког посебног редоследа, Спомиње оне најстарије као Васила Иљовског, али и оне млађе као Колета Чашула, Љубишу Георгиевског, Слободана Унковског, Горана Стефановског... па све до његових глумаца као што су звезде Драмског позоришта, од прве до последње генерације. И свакако, о успесима Опере и Балета Македонског народног позоришта све до његовог пензионисања 1988 године.

Такође, Ристо Стефановски је перпетуум мобиле јединог часописа о позоришту и перформативне уметности – ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК. Он је значајан друштвени радник са безброј градских, уметничких и републичких награда. Али, пре свега Ристо Стефановски је синоним за постанак најзначајнијег македонског позоришта „Драмског позоришта из Скопља. Са њим је пропутовао Европу и делове Јужне Америке. Покоравао је југословенске, бугарске и турске сцене, из дана у дан је сањао да створи

још једну нову представу, љутио се на сараднике када су радили у другом позоришту, љутио се на самоуправне културтрегере који му нису давали онолико пара колико је недостајало за представе, али се и много радовао када су људи у редовима чекали за карту за *Дивље месо*, *Хај фај*, *Еригон*, *Буба у уву*, *Косанчићев венац* и друге хитове Драмског позоришта! Ипак, Ристо Стефановски ће признати, у трећој књизи, да је *Срећна Нова 49* у режији Слободана Унковског у МНТ-у можда најбоља представа у, дотадашњој, историји македонског савременог позоришта. Ристо Стефановски учествује у нашој театрологији са трима значајним књигама, али и са луцидностима која су сведочанства о даровитости и карактеру, о навикама и наравима многих позоришника у Републици Македонији.

2.

Прва књига из трилогије Ристе Стефановског изашла је 2013. године и носи поднаслов – *Позоришне истине, записи, сведочанства, сећања.* Она приказује Македонско народно позориште од 1951. до 1957. године, његов успон, развој и кризе, али истовремено сведочи о настанку Драмског позоришта, када је 10 јануара 1958 у тадашњем „Луткарском позоришту" приказана представа *Принц и просјак* у делу жовијално крштене „живе сцене", те се од тада исти назива „Младинско-дечије позориште", да би од истог настало оно што га данас сви знају као Драмско позориште из Скопља.

Књига има 333 стране. Осим кратког увода д-р Васила Тоциновског, *Моје позориште* је састављена од четири дела и лепог апендикса са којим је обухваћена и дечија и луткарска сцена у Драмском позоришту, а има и бројне фотографије и библиографију. То је ауторско издање штампано од Академске штампе из Скопља на књижевном македонском језику.

ПРВИ ДЕО – Генеза једне кризе (1951-1957) је писана у првом лицу, као и остали делови *Мог позоришта*. То је стил Ристе Стефановског. Вехементан на догађаје, лица и промене. Са естетским квалификативима о представама и људима, са ставовима о композиторима, ликовњацима, али и о критици! Да би доловили дух овог ПРВОГ ДЕЛА цитирам аутора који на 101 страни каже: *„На једном састанку 1951 године,...устао сам да говорим и ја...тек дошао са студија у Београду. Један од доајена нашег позоришта ме је прекинуо у дискусији („...не дајте му да говори, ми смо га примили у позориште, дали смо му хлеб, а види га како нас напада")...!"* И тако, Позориште и време се кретало напред а са њим и Ристо Стефановски. У ДРУГОМ ДЕЛУ названом *„Стварање младинског дечијег позоришта"* аутор отвара личне ставове – да ли да се одустане од идеје о стварању новог, другачијег позоришта или да остане у МНТ-у, да ли ће, у време личних сазревања и бурних догађаја у друштву, околности и случајности имати утицаја, како и колико ће пара бити потребно да се појави нова професионална сцена... У овом делу Стефановски нам преноси делове из свог дневника: *11.12.1956 – У Комитету су ми рекли да се досадашња наша активност поздравља, као и закључци од последњег састанка и да ће они да покушају да их спроведу. Руководећи људи морају да оду и траже се други који би их заменили. Наш је предлог Петре Јакимовски да буде управник – не слажу се...* У ТРЕЋЕМ ДЕЛУ прати се цела луткарска и дечија сцена, представљена бројем премијера, реприза, гостовања на фестивалима и слично. Ипак, излив Ристовог поимања о развоју позоришне уметности у Македонији са конституисањем новог, различитијег, драмског позоришта је (можда) садржана у овим његовим речима: *„Годинама смо водили разговоре са појединим глумцима и редитељима у МНТ-у, да пређу у Младинско - дечије позориште и да се прикључе нашим настојањима да се у Скопљу створи ново позориште са сасвим другачијим приступом према репертоарској, кадровској и организационој проблематици. Таква је жеља била присутна код појединаца, али постојала су и страховања..." (252 стр.)* И ова књига не би била толико значајна за нашу позоришну културу, ако не закључимо да у њој има довољно пикантерија из скопске и македонске позоришне историје, која ће заинтригирати не само стручну јавност већ и ширу публику. Њен ЧЕТВРТИ ДЕО се односи на развитак Драмског позоришта после земљотреса 1963. године, изградњу објекта у скопском насељу Карпош, али и на гласине да ће, како сведочи Стефановски, та нова зграда можда бити додељена Драми при МНТ-у.

Ето, то је кратки приказ прве књиге из трилогије МОЈЕ ПОЗОРИШТЕ.

3.

Друга књига Ристе Стефановског у поднаслову садржи синтагму „МОЈЕ ИСТИНЕ". Има 406 страна, написана је на македонском књижевном језику и штампана је од Академске штампе у Скопљу 2014. године. За ову књигу предговор је написао књижевник Блаже Миновски. Ова књига је у ствари дневник аутора који почиње 4 јануара 1981 године, а завршава се 19 септембра 1983 године. У њој су приложене и позоришне критике и огледи из македонске и југословенске штампе, предлози о додељивању награда ауторима и апендикс са гостовањима и представама драмског позоришта.

Ова књига је ретка и оригинална у нашој театрологији. Ретка зато што је аутор учесник и такорећи инспиратор многих догађаја о којима пише, а оригинална, управо зато што је књига – дневник. Малтене романескни дневник Ристе Стефановског. И поред тога што се у научној литератури дневници и искази у форми интервјуа третирају као непрвостепени научни докази, ипак, сматрам да је Ристо Стефановски имао велику жељу да иза себе остави једно истинско сведочанство кроз призму свог личног погледа, а не да покуша да историзује или украшено да морализује и сачињава неко научно писаније. Не! Ристо Стефановски је жесток према свима али истовремено и бестидно искрен са собом. У овој књизи приказује Ристо Стефановски себе као робусног менаџера који за своју матичну кућу увек жели оно што је најбоље у датом тренутку општег културног и позоришног пазара. Зато је он касније потпуно ангажиран, а и сам каже да је као пандан тандем Слободан Унковски – Горан Стефановски супротставио искусног Љубишу Георгиевског и дебитанта Јордана Плевнеша са њиховом представом „Еригон" као праизведбу Драмског позоришта у истој сезони када је Унковски поставио „Лет у месту" Горана Стефановског као независни пројект. У маниру аутора хтео бих да додам следеће: *Дешава се 31.03.2016 године. Довршавам читање друге књиге МОГ ПОЗОРИШТА од легенде македонског позоришта Ристе Стефановског. Нажалост моја прва праизведба у Драмском позоришту у Скопљу (09.02.1991) била је када је Ристо већ био пензионер. Криво ми је што мене нема у тим дневницима. Врло је забаван тај маг Ристо Стефановски*.

4.

„У МНТ-у дошао сам јер је било крајње време да затворим круг..." Ово је прва реченица у трећој књизи МОЈЕ ПОЗОРИШТЕ у предговору у коме Ристо Стефановски, као неки свој кредо, објашњава нам сву своју ангажираност зашто постоји циклус књига које једноставно назива МОЈЕ ПОЗОРИШТЕ. Жесток је у том предговору. Критичан је према дволичности система који се поиграва стварањем медиокритетства у такозваном Националном или Народном позоришту. Критичан према саможивости и самозадовољству неких самопроглашених стваралаца које упоређује са „куваним јајима испод стакленог звона".

Са друге стране опет, беневолентни и племенити менаџер Стефановски каже да ће увек да омогући онима који желе да пишу, режирају или играју у позоришту, да је он увек био спреман да им омогући – сцену! Објашњава да су некакви „велики богови" скупо коштали МНТ, а да су га дочекале барикаде када је он дошао за директора МНТ-а.

Трећа књига из циклуса уваженог Стефановског је издање Силсонса из Скопља 2015-те године. Има 387 страна, написана је на књижевном македонском језику, а као и претходна представља дневник аутора који почиње 11. октобра 1983. године све до 30 децембра 1986. године. Ово је писмо које се по својој екстровертној, видљивој структури не разликује од претходне две књиге. Овај период многи још увек сматрају за најзначајнији за македонску драму и позориште.

Али, по својој унутрашњој интровертној структури, по ономе што нам аутор говори као трептај његовог унутрашњег света, трећа књига је најзрелије дело у циклусу *Моје позориште*! Иако се односи пре свега на МНТ и на многе људе из македонског позоришта и југословенског, некадашњих позоришта и фестивала, премда са егзалтацијом пише о неким представама Драме, неким изведбама Балета и о грандиозним оперским представама у МНТ-у, ипак у овој књизи налазимо трагове етичких вертикала самог Ристе Стефановског. Пишући о пропалој идеји праизведбе *Тетовираних душа* да буде копродукција Драмског позоришта и МНТ-а у епистоли датираној „7 септембар 1985 године" он читаву ситуацију назива „фамилијарном трагикомедијом".

Ипак, свестан је да је култура свемоћна када је врхунска и валидна. Зато он у себи дубоко тугује због пропуштене шансе македонског позоришта, да се ова копродукција претвори у скопско и југословенско чудо! Ипак...

4-ог октобра 1986. године убеђен је да са *Ништа без Трифолија* Русомира Богдановског, са *Свети Ђорђе убија аждају* Душана Ковачевића, са *Мрешћењем шарана* Александра Поповића, МНТ ће имати изванредну сезону! И то је Ристо Стефановски. Човек синоним за позориште. У истом тренутку записничар једног времена, мириса и укуса који долазе са сцене, и једне људске биографије која је у тренутку када је преточена у књижевност постала већа од самих његових сведочења.

„Целог живота сам правио позориште и док ми откуцава и последњи дамар правићу позориште." Ово је кључна реченица у овом капиталном делу Ристе Стефановског. Налази се на 370-тој страни треће књиге *Мог Позоришта*. И њом он казује све. Поред све страсти, знања, надања, добрих или лоших мишљења о неким личностима, књиге Стефановског су несумњива контрибуција у македонској позоришној историји. И у култури нације. Пар екселанс значајна театролошка литература о успону позоришта једне мале балканске државе као што је Република Македонија, али са великим мајсторима игре, као што је Ристо Стефановски.

Радомир Путник

АНЕГДОТЕ О УПРАВНИКУ

Момчило Ћира Животић: *Управник и глумац, сећање на Вецу Лукића*
Студио 789 TEAM, Београд, 2014.



Глумац Момчило Ћира Животић написао је књигу *Управник и глумац* посвећену сећању на песника, драмског писца, драматурга и управника Народног позоришта Велимира Лукића (1936-1997).

Животићева књига није биографска нити то претендује да постане, премда у њој има и доста чињеница из Лукићевог живота; пре би се могло рећи да Животићеви записи о Велимиру Лукићу, иако саздани у анегдотској форми, пружају ширу слику о раду Народног позоришта у Београду у коме је Велимир Лукић провео безмало цео радни век. На дужности управника Велимир Лукић провео је у Народном позоришту 18 година, нема сумње, у послератном периоду најдуже. Био је одан своме позоришту на посебан начин, водио га је вешто измичући опасностима које су у време самоуправљања представљали разни партијски комитети, од општинског до републичког, али и запослени у самом позоришту који су се, без стида и зазора, мешали у питања изван својих компетенција и, разуме се, скромних знања. Уз све те споменуте и неспоменуте отпоре који постоје у театру са три уметничка ансамбла (драма, опера, балет), где се уметничко дело ствара поглавито од ваљано усмерених талената као и сујета, Велимир Лукић предводио је и велику реконструкцију позоришта 1967/68, написао двадесетак драма, режирао представе које су у старту биле дочекиване с отпором, речју, Велимир Лукић поседује импресивну стваралачку биографију која заслужује да се с пажњом проучи и испита. Сада је прилика да Народно позориште, у оквиру своје издавачке делатности, објави сабрана дела Велимира Лукића, или барем да штампа његове позоришне комаде. Склони брзом заборављању и селективном памћењу, сместили смо Велимира Лукића као писца у архив, не предлажући младим уметницима – редитељима и глумцима – да утврде вредности Лукићевих драма данас.

Ако је Велимир Лукић, како нам показује у записима Момчило Животић, био склон прављењу шала – умесних и неумесних – а духовитим опаскама успевао да забави друштво, ако је, дакле, био козер омиљен у одређеним уметничким круговима у Београду, никако му се не може оспорити ни постојање извесне својеглавости или тврдоглавости чија је понајпре био жртва он сам. То се види из низа Животићевих бележака у којима овај хроничар говори о личном, приватном Лукићевом живо-

ту који је током последње деценије Лукићевог живота постао поприлично кошмаран и испуњен погрешним одлукама и потезима. Тако посматране причице које је забележио Момчило Ћира Животић стичу тежину ваљане аргументације о неумитном негативном животном салду с којим се суочио Велимир Лукић.

Скице, записи, анегдоте и белешке Момчила Ћире Животића прожете су његовом привржености Велимиру Лукићу. Без обзира на то да ли је у тренутној милости или немилости код управника Лукића, писац књиге исказује неупитну лојалност према своме пријатељу писцу Лукићу. Животић је, дакле, уочавао амбивалентност Лукићевог односа, како према њему – Животићу, тако и према другима у позоришном окружењу; у томе двојству Лукићевог отварања или затварања према другима, протекло је и неколико деценија дуго дружење глумца Животића и управника Лукића.

У недостатку биографске студије о Велимиру Лукићу, или пак о његовом књижевном делу које заслужује свако поштовање, ова књига Момчила Ћире Животића, ма колико била у извесном смислу приватна и лична, ипак омогућава читаоцу увид у рад једне од најзначајнијих личности позоришне уметности у Србији после Другог светског рата.

Књига Момчила Ћире Животића садржи и додатке; театролог Зоран Т. Јовановић приредио је библиографску белешку о Велимиру Лукићу, као и избор из библиографије радова о Лукићевим драмама и песничким књигама. Књига објављује и избор фотографија Велимира Лукића у службеним али и приватним ситуацијама, као и рецензију Мирка Милорадовића о рукопису Момчила Ћире Животића. На крају књиге налази се регистар имена.

Радомир Путник

ОДАНА ПОЗОРИШТУ

Милош Јевтић:
Театарски простори Дивне Ђоковић
Фондација „Милан и Дивна Ђоковић“, Београд, 2015.



Драмска и оперска уметница Дивна Ђоковић (1915-2005) била је дуги низ година узданица Народног позоришта у Београду. Глумачку каријеру започела је још као полазница првог разреда Глумачке школе Народног позоришта у Београду, када је наступила у Ибзеновој драми *Дивља патка* као алтернација Љубинки Бобић. По завршетку школовања у Београду, одлази у Беч на студије на Државној музичкој академији позоришне уметности, које завршава 1938. године. У Београд доноси две дипломе: диплому оперског певања, као и диплому за драмску уметност, али уз ова званична документа, доноси и диплому Интернационалног конкурса за певаче у Бечу. Постаје чланица Опере Народног позоришта и наступа у представама *Фауст*, *Фигарова женидба*, *Орфеј* и *Четири грубијана*, али у исто време наступа и у Драми Народног позоришта. Већ 1939. прихвата улогу Коштане у драми Борисава Станковића и ову ролу играће узастопно 27 година. Временом Дивна Ђоковић постепено напушта Оперу, да би се од 1949. потпуно посветила драми.

Своју глумачку судбину у целости је везала за Народно позориште. Играла је у престижним представама начињеним према драмским текстовима Шекспира, Молијера, Ибзена, Достојевског, Вескера, Порто-Риша, Монтерлана, Вајлда, Толстоја, Стерије, Сремца и Трифковића.

Посебну пажњу Дивна Ђоковић посветила је рецитовању. Као сценски тумач српске поезије, наступила је преко хиљаду пута у нашој некадашњој замљи, али и на гостовањима у Канади, Сједињеним Америчким Државама, Аустрији, Бугарској, Великој Британији, Румунији...). Најзад, треба напоменути да се Дивна Ђоковић бавила и педагошким радом на Музичкој академији, у Студију Народног позоришта, као и на Академији за позоришну уметност где је предавала предмет Поставка гласа и дикција.

Читава богата уметничка каријера Дивне Ђоковић не може се обухватити овим летимичним навођењем њених вишеструких уметничких активности. Из споменутих података може се сагледати обим разноврсних делатности Дивне Ђоковић,

али се не може стећи увид у њену стваралачку имагинацију, нити се, пак, могу одредити домети њеног стваралаштва. Подстакнут њеном богатом уметничком биографијом, Милош Јевтић је приредио емисију у циклусу својих радијских истраживања, водећи с Дивном Ђоковић разговор 1990. године. Тај интервју, који представља темељан увид у глумачку лабораторију истакнуте уметнице, сада је објављен у књизи *Театарски простори Дивне Ђоковић*.

Осим биографских података које уметница предочава, присећајући се детињства у Ливну, а потом школовања у Сарајеву, Дивна Ђоковић говори и о ентузијазму који је био покретач рада младих певача и глумаца. Спремна да прихвати најсложеније глумачке задатке, Дивна Ђоковић констатује: „Моји писци – пре свих, Чехов, Толстој, Достојевски (на тој литератури расле су наше генерације), а онда сви драмски писци, од Шекспира и Молијера до савремених. Моји глумци су били све моје колеге. Моји редитељи су били они са којима сам радила, ценила их и волела.Такође, моји музичари су били сви они које сам изводила или које сам слушала. У ствари, све око мене било је моје!"

Из ових речи Дивне Ђоковић може се извући закључак о потпуној оданости и посвећености позоришној уметности, којом је уметница приступила театру. Све своје стваралачке потенцијале Дивна Ђоковић ставила је службу позоришту, не тражећи од њега да јој истом мером узврати. Било је, како се то код глумаца дешава, сезона када није било нових задатака, али и тада је Дивна Ђоковић налазила начин да буде присутна у позоришту, радећи као асистент редитеља или преводилац. А у доба када је истекао њен глумачки век, Дивна Ђоковић посветила се уметничком везу; знаменити архитекта Александар Дероко насликао је седам слика на мотиве из српске народне поезије и Дивна Ђоковић је за седам година начинила те уникатне везове.

У закључку разговора, Милош Јевтић констатује да је глумица на сцени Народног позоришта одиграла преко 50 улога у Опери и Драми, али да је улога Коштане постала глумачка судбина Дивне Ђоковић, а о тој улози она каже: „Коштана је губитник, као и остале личности у комаду: и Хаџија, и Митке, и Стојан. Та изгубљеност људи, под бременом, тешким бременом, начин живота у патријархалном друштву, та немоћ да се извуку, та скоро, рекла бих, покорност пред несавладивим препрекама – заједничко је свима. Истовремено, све те личности носе у себи поезију. И у тој противречности, наша публика увек нађе део себе".

Искусан публициста Милош Јевтић, зналачки постављајући питања, успео је да своју саговорницу Дивну Ђоковић представи као позоришног стваоца који је пружио велики допринос нашој позоришној уметности у другој половини XX века. На тај начин остварен је увид у доба када је наша позоришна уметност била у великом успону.

Књига је обогаћена факсимилом рукописа Дивне Ђоковић која је написала кратку аутобиографију, као и списак улога које је остварила у Народном позоришту.

Издавач је уз књигу сваком читаоцу поклонио и двд са избором песама из *Коштане* у интерпретацији Дивне Ђоковић.

Радомир Путник

ЛУЦИДНИ СТВАРАЛАЦ

Миленко Маричић:
Један ме је дечак тражио
Изабрао и приредио:
Гордан Маричић
ННК интернационал,
Београд, 2014.



Редитељ и професор глуме на Факултету драмских уметности, Миленко Маричић представља једну од најзначајнијих позоришних личности у српској и југословенској позоришној уметности. Рођен 1928. у Новом Винодолском, основно и средње школовање стицао је у Земуну, Загребу и Београду, мењајући места живота, да би после краткотрајног излета у новинарсто у Загребу завршио студије на групи режије на Академији за позориште и филм у Београду и прво позоришно запослење стекао у Крагујевцу. Коначно се настанио у Београду, где постаје асистент на Академији, да би прошао кроз сва наставничка звања, био декан Академије и до краја радног века остао веран студентима и педагогији. Па ипак, и поред редовних обавеза на Академији, доцније Факултету драмских уметности, остварио је – за сада се може тај број прихватити као тачан али не и коначан – 56 режија у позоришту и 25 режија телевизијских драма. Три његове режије остварене са студентима, дакле школске вежбе, биле су преузете од стране београдских позоришта; у историји студија глуме на Факултету драмских уметности, Миленко Маричић слови као један од најбољих и најзначајнијих професора глуме. Театрологија бележи да је награђен Стеријином наградом за режију као и Октобарском наградом за режију. Умро је 2002. године у Београду.

У књизи *Један ме је дечак тражио* објављени су разнородни текстови које је Миленко Маричић исписивао у последњем периоду живота, а на наговор сина Гордана. У тој књизи која се опире сваком жанровском одређењу, објављена су сећања, записи, писма и песме Миленка Маричића. Премда се не може говорити да ова књига представља аутобиографију значајног редитеља и педагога, ипак је можемо посматрати барем као део могућег сведочења Миленка Маричића о данима детињства, дечаштва и ране младости, о времену послератне изградње земље али и изградње нових друштвених односа који су почивали, сада се то све више открива, на идеолошком насиљу и оперативној власти примитивних и необразованих људи. То је, дакле, било време стасавања и стварања одређене слике света у свести младога гимназијалца који је постепено откривао да постоје и неки други светови осим ригидног идеолошког. Отуда се Миленко Маричић посвећује проучавању филмске уметности, пишући филмску критику за загребачки Јутарњи лист. Одлази корак

даље у препознавању изазова који пружа позоришна уметност и долази у Београд на студије режије.

У Маричићевим записима који су посвећени тим послератним годинама, као и оним које су дошле крајем шездесетих (политичка афера око филма *Пластични Исус*) нема ревашизма, али има питања о смислу свега што се дешавало. Са тим питањима о друштвеним збивањима мучио се до краја живота. Са оним другим, уметничким питањима, Миленко Маричић се суочавао непрекидно током редитељског али и педагошког рада; сазнања о моћи позоришта променила су се, вели, када је видео прве радове Ливинг театра, Џулијана Бека и Џудит Малине, тако да је његова редитељска поетика тежила да прикаже судбинске догађаје у људима, ма каквог да су они порекла, од политичког, митског, генерацијског или породичног и највећи број његових позоришних али и телевизијских режија трагао је за оваквим подстицајима и уметничким провокацијама. Међу његове најуспелије режије свакако спадају представе *Камен за под главу* Милице Новковић у Атељеу 212, *Афера недужне Анабеле* Велимира Лукића у Југословенском драмском позоришту, *Пропаст царства српског* Миладина Шеварлића у Атељеу 212, *Ноћас је ноћ* Видосава Стевановића у Југословенском драмском позоришту и *Преноћиште* Слободана Стојановића у Београдском драмском позоришту. Извесно је да је Миленко Маричић имао изоштрен слух за праве вредности домаће драматургије, па је од ових пет наслова четири поставио као прва извођења. Другачије речено, дубински познајући и менталитет нашег живља и његова амбивалентна својства, Миленко Маричић откривао је слојевитост ове драматургије и начинио репрезентативне представе које су ушле у сваку историју српског театра.

Посебну целину у књизи представљају Маричићеви написи о неколиким стваоцима; реч је о записима о Станислави Пешић, Петру Краљу, Љиљани Крстић, Милутину Караџићу и Душану Стојановићу. О свакоме од њих понаособ, Миленко Маричић исписује речи привржености и топлине, аналитички говорећи о њиховим уметничким потенцијалима али и, у случају Душана Стојановића, о његовом научном раду у области естетике филма. Говорећи о њима, Миленко Маричић посредно излаже и елементе својих схватања о позоришној и филмској уметности.

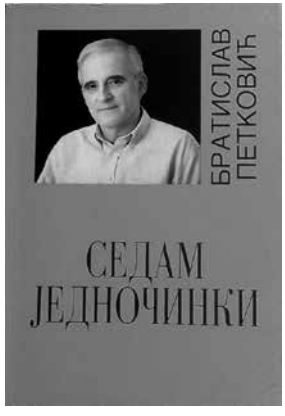
Намера приређивача књиге, Гордана Маричића који је и сам писац, драматург, истакнути преводилац и професор на Филозофском факултету, била је да јавност упозна с несвакидашњим, дакле извансеријским стваоцем који је веома заслужан за развој и успехе српског театра током минулих педесетак година. Ову намеру је и остварио, при чему је, можда и нехотице, у први план изишао литерарни дар Миленка Маричића који је он поседовао, али који није неговао. Али, када је имао разлог и жељу за писањем, онда је успевао да напише сјајне странице које сведоче о његовој луцидности коју је нешедимице расипао на студенте, кафану и пријатеље.

Књига је опремљена и избором фотографија из породичног живота породице Маричић, од његових родитеља до његовог сина.

Мирјана Ојданић

КАКО СЕ ВОЛИ БЕОГРАД

Братислав Петковић:
Седам једночинки
драмски текстови,
интервјуи и критике
представа,
Удружење драмских
писаца Србије,
Едиција Изабране
драме, Београд 2016.



Због увреженог мишљења да је једночинка мала театарска форма, неки се питају зашто аутор своје комаде сматра једночинкама, кад је од њих правио целовечерње представе. Сама реч каже. То су комади у једном чину, али нису прекратки за целовечерње играње. Догађају се једног, кључног дана, у континуитету и имају сва три драмска јединства (радње, места и времена).

Данас ретко ко тако пише, јер је то занатски најтеже, а и због утицаја филмске драматургије на театар. Овакви комади су лаки за гледање, али не и за играње. Ма колико "пост драмски драматурзи" мислили да је ово "ретро" верујем да је то подручје на коме је позориште сасвим суверено и не може да изгуби битку од филма, тв и не дај боже reality-а. Зато што је ово форма у којој се ту, пред нама, велики глумац или глумица, сада, уживо, претвара у неког другог, дакле чини право чудо.

Уосталом, појам "целовечерњег" се променио, те данас имамо представе од тридесетак минута па до оних од превише дугих сати. Као и у свим сегментима савременог света (где је разлика између богатих и сиромашних већа него између фараона и роба, као и распон од претилних до анорексичних, спортови све екстремнији, оружја све страшнија, медији све таблоиднији, ђубрета све више...) и у театру је дошло до екстремизације свега. И до страшно ригидне поделе на главни ток (mainstream) о коме одлучују власти (преко буџета) и медији (преко пласмана и критике) и на споредне токове (што се звало underground и подразумевало дозу бунта). Данас споредне токове, нажалост "краси" само сиромаштво, понекад додворавање публици, али не и бунт. Заправо се ради о дворском и о пучком театру. Дворски је онај буџетски, скуп, издржава га народ али у њега иде елита (да буде виђена) а пучки је онај сиромашни где долази обична публика да нешто види. Није истина да пук жели да гледа елиту, која му се ионако не скида са екрана! Као што нико не воли да гледа Скупштину, већ посланици воле да се сликају. Једном сам била на свечаној додели Добричиног прстена у режимли-меракли позоришту, коју је чувени редитељ изрежирао као комеморацију живом глумцу. Било је тако страшно досадно да ми је једина утеха било то што је у сали седело пола Владе, министри, који не могу да изађу, док ја могу. Али, кад сам пробала, једва ме пустила Полиција.

Театарски токови су међусобно све удаљенији. Између њих не би било средине,

да нема аутора као што је Б. Петковић и још пар оригиналних и доследних стваралаца.

Судећи по овим комадима Петковића занимају два крајња слоја Срба, тј. Београђана. Највиши и најнижи. Краљ, Патријарх, Владика, министар, чувени писац Нушић, Жанка Стокић звезда међуратног театра, Лазар Родић аутомобилски ас и богаташ и Милунка Савић ратни херој, носилац многих одликовања и Легије части. Елита, наравно има имена и презимена, често и титулу

Четири комада који се баве елитом (тј: свргнутом елитом) имају наслов на страном језику (*Legion d' honeur*, *Grand prix*, *Le fleurs du mal*, *O tempora! O mores!*). Надам се, да се ради о космополитизму а не о српском епигонском колонијалном комплексу, али ипак је необично. Све на ћирилици, само наслов на латиници (против које немам ништа!). Вуче у метафору, признајте. Ови комади се пре могу окарактерисати као "приче о драмама" него као драме у ужем смислу, јер се више прича о драмама (неправдама) које су се ликовима већ догодиле, него што се оне догађају пред нама.

Доњим, сиромашним слојем друштва, баве се *Каскадер* и *Sporting life*. Маргиналци, имају само имена и надимке. Презимена јок. То су никоговићи, али њихове су драме у току.

Практично, само *Митровдан* има српски наслов.

Legion d' honeur догађа се у тоалету испражњене кафане, на дан кад је у Београд дошао Хрушчов, да опрости Титу оно што му је Стаљин замерио.

Сукоб је овде симболичан а не постоји између главних ликова Милунке Савић ратне хероине из Прве светске отимачине, носиоца Легије части и Благоја Петровића, њеног претпостављеног у том рату (који је пак, после Друге светске отимачине проглашен непатриотом и одлежао 8 година у затвору), већ између њих двоје и споредног лика, извесног удбаша Танаска Топаловића, који их не ухапси само зато што схвати да су ти старци ратни другови његовог оца Темељка. Прецизније, сукоб је између њих и нових комунистичких власти, али је власт присутна само у облику удбаша Танаска. Ово је, тужна, врло потресна, истинита прича о ратним херојима и њиховим мучним поратним судбинама. Отаџбина, војничка част, ордења и одликовања, за мене су подмукли начини власти да убеде народ како нема ништа боље него се обогаљити или погинути за краља и отаџбину, веру, цркву, парију или сличну неку братију, те сходно томе не подржавам лирски ни патриотски приступ тим темама. Али херојство и хуманост Милунке Савић, која је одменила млађег брата у рату, па још отхранила и школовала тридесетак сирочади је свакако грандиозна тема. Гледала сам праизведбу 1998. и још памтим како су је сјајно играли Ђуза Стојиљковић и Цеца Бојковић.

За мој укус је српска победа у Првом светском рату била толико скупа да је не бих ни сматрала победом. Поготово са данашње дистанце, кад је испало да би Србија, да је прихватила ултиматум (ма колико да је био понижавајући) а не рат, сада била у ЕУ већ 102 године и да не би морала данас улазити кроз излаз и то уз гомиле нових ултиматума. А прилично је вероватно и да би нас било бар 20 милиона. Но, пошто је ипак овако било, важно је да се са сцене по ко зна који пут, објасни народу да нема ништа глупље од ратовања и да сваку ратну победу присвоје неки профитери, манипуланти и позадинци док прави хероји завршe у беди и јаду. Штета је само што народ то неће чути, јер не иде у театар.

Постоје велике историјске истине које историја не бележи него опстају само у уметности. Као злочини што их је учинила Компанија банана о којима су писали Маркес и Чомски. Или америчко бомбардовање Дрездена где су побили 100 000 цивила и заробљеника, што је избрисано чак и из историје УСА авијације, али је записао Вонегат. Геноциде које је Белгија починила у Африци при експлоатацији каучука, описао је Љоса, а Фордов страшни еколошки злочин у Бразилу, записао је Брајсон, као што је забележио и да је Хитлеру за сваки рођендан слао нови ауто и педесет хиљада долара. Ако сте се питали ко је помогао нацистима да узму власт у Немачкој, ето одговора. Арундати Рои пак пише да су индијски комунисти, упркос својој основној идеји о општој једнакости међу људима ипак прихватали кастински систем! Као што Бел пише колико су Немци волели Адолфа Х. што они сада поричу, и да су се преживели нацисти неупадљиво вратили на власт скоро одмах после рата, чим су "проширили границе подношљивог". Јерговић је обелоданио да је нова хрватска држава обећала држављанство свим босанским Хрватима, али је прећутала услов да се обавезно морају крстити у католичкој цркви.

Да нема Пикасове слике, ко би се данас сећао Гернике?

С обзиром на српску заборавност и склоност ка ревизији историје важно је да истине попут ове о Милунки Савић остану забележене у литератури. Кад неки нови историчари напишу неку нову историју, неће ипак писати и нове драме и романе.

Каскадер има класичан драмски сукоб. Догађа се у време кад су се у Југославији снимале копродукције и кад је процвао занат каскадера, а многи су зарађивали и статирајући. Пошто се ради о београдским маргиналцима, језик којим они говоре личи на онај којим говоре ликови у раним драмама Аце Поповића. (Ацу је недавно неко цитирао на Твитеру да је наводно рекао "Претвориће нас у колонију и бићемо бесплатни". Не знам је ли то стварно рекао, али ево, испало је...)

Праизведба *Каскадера* је играна 1992. то јест у време кад смо сви били неплаћени статисти, чак и у сопственим животима, и јасно да је била хит. Нажалост, нисам је гледала, као што нисам гледала ни *Sporting life*, који се догађа 1973. г. у време док се намештање утакмица и продаја фудбалера код нас још сматрало криминалом и радило тајно. У то време смо се пењали на Неимарске кровове да издалека видимо дивље енглеске и холандске навијаче, какви наши тада нису били. Гледали смо како урлају и лочу на путу ка стадиону где су играли Ајакс и Јувентус. И згражавали се. Иначе ме никад није занимало ништа везано за фудбал, чак ни фудбалери, за које смо мислиле да им је памет у ногама и да не мисле чак ни оним органом којим мушкарци обично мисле, бар док су млади. Девојке одрасле у социјализму удавале су се из љубави а разводиле из досаде. Било је срамота да се удаш само због новца и алиментације. Одкада је, са новим капитализмом, то опет постало легитимно као и свака друга похлепа, фудбалерима је скочила цена. Можда би данас овај комад прошао још боље него тада?

Grand prix је наменски написан за амбијентално играње у Музеју аутомобила, којега је Братислав Петковић основао 1994. у Модерној гаражи, у Улици Мајке Јевросиме 30. Дакле, играна је на самом месту своје радње, а надахнуто прича о међународној трци која је 1939. године вожена у Београду, око Калемегдана. Један од возача те трке, Лазар Радић, долази у Музеј где налази делове своје младости и кустоса који зна све о њему. Њега је пре пола века "народна власт" избацила из ове, његове, гараже. На скијама је побегао у Аустрију, па у Америку, која га такође није одушевила. Ту је и млада редитељка Нарциса која би желела Музеј као сценографију за режију Арабаловог Гробља Аутомобила (режирала сам га у Позоришту Дворишту 1979. и надам се да нисам послужила као инспирација за ову Нарцису.) Долази и нова чистачица. Њу су на сличан начин, као комунисти Радића из приватне виле и гараже, избациле демократе из комитета и спалиле јој радно место. Друга страна медаље, је нажалост иста...

O tempora! O mores! је комад о чувеној глумици Жанки Стокић, о којој има више савремених драма, што је она вероватно заслужила. Ова се догађа на Ђурђевдан, на њену Славу 1947. кад јој је већ одузета грађанска част, због играња под окупацијом, кад је болесна и прерано остарела и кад јој на Славу долази само један пријатељ. Не знам за друге народе, али Срби имају језиву пословицу која више личи на клетву "Ко високо лети, ниско пада" која би се могла односити на Жанкину судбину, као и јеврејска клетва "Дабогда имао, па немао".

С обзиром да у трећој молби за поврат грађанске части (коју завршава поздравом Смрт фашизму, слобода народу!) Жанка напомиње да други глумци нису тако сурово кажњени као она, можемо помислити да је кажњена баш зато што је била толико славна. Међутим, има података да су неки глумци чак стрељани мада нису били славни. Кад ми је било 14 свидео ми се Свети Сава па сам га одабрала за Славу, али су ми рекли да не могу ја, као женско, имати своју славу него морам да славим очеву или мужевљеву. Мени кад кажу "Мораш!" - ја одмах не морам! Сад ме занима како то да је Жанка могла а ја не?

Чак четири од седам драма говоре о неправдама које су комунисти нанели грађанском Београду, односно буржоазији. Сличне неправде врше се код свих промена режима, урађене су многима и у овим новим ратовима и променама.

Мени је најдражи комад *Le fleurs du mal, Цветови зла* о краљу Милану и младом писцу Браниславу Нушићу, који је тек пуштен из апсане где је одлежао годину дана ради песме Два раба, а пуштен ради писма које је писао

министру са "Драги ујко!" због чега га је начелник затвора (нормално, прочитавши писмо!) одмах пустио на викенд. После га је краљ помиловао и послао у Битољ као конзула. Одличан комад! Таман сам хтела да му напишем хвалоспев кад сам међу критикама на стр. 250 нашла неку Свјетлану Мрак која мисли исто што и ја. Само зато што ми је то један од псеудонима, који сам заборавила. Радо бих је цитирала али ми је некако блам да саму себе цитирам. Читајте, ко хоће, у књизи.

Нобеловка Дорис Лесинг каже да је људско друштво организовано по принципу уличне банде. У том смислу социјализам је био режим са само једном бандом (унутар које се водила борба за власт), док у демократији има више банди које се међусобно отимају. За власт. С тим што ови после окриве народ јер их је наводно изабрао. Али не праве, као комунисти, изборе са једним кандидатом, на којима се осећаш као кретен. Него се осећаш као идиот кад треба да бираш између зла и горег.

Чињеница је да су комунисти починили много неправди, али није било оволико глади. Јуче су ме у шетњи зауставила чак тројица премршавих дечака молећи ме да им купим нешто за јело. Нису наркоси који траже лову за доп лажући да возе маму у болницу. Пре подне сам идући на пијацу видела старца који копа по контејнеру а пластичне флаше трпа у нека своја скрпљена колица, одакле му испод свег ђубрета - плаче трогодишње дете. Видела сам то дете!

Предвече сам срела најмање петорицу лудака који су урлали на Булевару и младог монаха од 2 метра и 100 кг како проси. Да се запослио као чупач воловских репова могао се вратити у свој манастир, ако је уопште монах а не лажов. Увече на тв већина певаљки изгледале су као порнићарке које су љубиле врелу ринглу. Како оно изгледаху Содома и Гомора? Дакле, не бих ја баш толико пљувала по покојном социјализму, поготово данас кад видимо и мрачно лице капитализма. Кад бисмо почивши комунистички поздрав могли окренути у Смрт народу, слобода ..?!

Сећам се да смо раније гледали *Господу Глембајеве* као мрачну прошлост. Пре пар година сам их гледала као мрачну будућност. Није пријало!

Него да се вратимо Братиславу Петковићу! Човек може бити оригиналан само ако пронађе себе. Он је пронашао себе у театру, у аутомобилизму, у писању, у посластичарници, у бизнису, у породици, изгледа да кудгод крене он пронађе себе. Чак и у политици, што му баш није требало.

Пошто су сви његови текстови на неки начин документарни, од њега можете много научити, али најбоље што можете научити је - како да волите Београд.

Књигу је врло занимљиво уредила Снежана Кутрички. Има у њој и критика и плаката и фотоса из представа, па помало делује као да је спремљена за будуће историчаре театра, ако их буде и ако буду нешто читали.

Мени мало смета што је критеријум за одабир био успех. Мада је то легитиман и уобичајен критеријум, гледала сам пуно успешних представа које су биле смртно досадне, и исто толико одличних које су скидане са репертоара као неуспешне. Као што је нпр. својевремено у ЈДП скинут одличан *Вишњик* да би се у Народном направио - лошији *Галеб*. На успех све више утиче маркетинг, медији, критика и политика, а све је мање последица квалитета. Зато ја више поштујем неке друге, личније, критеријуме. Обашка ме нервира што се критика ставља у исте корице са драмама, јер знам критичара, и то уваженог професора, који је писао критику а да није гледао представу. И овде га има. Мада, кад мало боље размислим, нека критика. Лепо је кад у књизи може нешто и да се прескочи, јел?

Додуше ту је и комад *Митровдан* који, ако сам добро схватила, још није одигран, па није ни могао бити успешан. У њему Патријарх Гаврило и Владика Николај, у кући свог кувара из Дахауа Вилхелма Краута славе Митровдан, мрзе Тита и опраштају се, пошто Патријарх иде у Србију а Владика у Британију. Згрожени су новом влашћу а Тита сматрају сатаном. Ни мени се није свиђао али за сатану има више кандидата. Зато ја никад нисам била на 25-мајском слету, ни као учесник, ни као гледалац и никад нисам носила штафету, ни певала "...ми ти се кунемо" а сви они који јесу, данас су новокомпоновани православци. Да се не лажемо, апаратчици су остали и уз овај апарат. Нећу да пишем о овом комаду. Не мислим да су Црква и театар компатибилни. Мама, која је православна, прича ми да су их попови тукли на веронауци, бираном гарнитуром шиба. Нико ко туче децу нема моје симпатије! Свим великим малоазијским монотеистич-

ким религијама замерам однос према женама, као другоразредним бићима.

Дакле, правићу се да нисам прочитала овај комад. Мада сам сазнала да је Папа преко неког Чеха, нудио Патријарху своје пацовске канале (којима су спасавали усташе) до Јужне Америке, што је Патријарх одбио. Сазнала сам и да се у Патријархову вилу уселио хрватски комунистички кадар Хебранг (који је после проглашен издајником и страним шпијуном). Издаја је као етикета, коју опљунеш и залепиш оном ко ти смета.

Пошто ми је Браца рекао да му је било непријатно колико су га на промоцији књиге хвалили, што сам му поверовала јер је и мени то увек непријатно, морам мало и да покудим ову књигу. Упркос томе што ме је кад сам дошла "у радњу" по свој примерак, корумпирао одличним сладоледом. Прво: књига је дупло тежа од осталих књига тог формата и габарита. (На таквом папиру штампају се још само часописи за интелектуалце, са потајном намером да их се полако истреби.) Друго: фонт је преситан и слабо читак с обзиром на чињеницу да књиге још једино маторци читају. Може, али да се уз сваки примерак поклањају и наочари. Једном се неки писац хвалио да му је Иво Андрић похвалио књигу јер су у њој "лепа, крупна слова". Мудро! Треће: слово "и" се у конверзији аутоматски претворило у велико слово И (као што је у енглеском "ај" такав им је програм). То прилично блесаво изгледа у ћирилици. Но, с обзиром да је књига издана у само 300 примерака, сумњам да ће то да приметити још неко, осим мене, а за још пар сладоледа и ја ћу радо све примедбе да заборавим.

ПС. Наравно, тираж од 300 примерака је мали, поготово кад знамо да толико публике драма има већ на премијери, али с обзиром на то колико ми имамо људи који знају да читају драме, биће их довољно. Ипак, упркос малом тиражу молим да се једна књига пошаље оном интелектуалцу опште праксе који не стаје сам у туш кабину. Не помињем му име, да ме не би тужио, а и гадљива сам, али познаћете га лако јер личи јако на оног певца Софронија из цртања. Оног досадног што не заклапа кљун. Частите га овом књигом јер је својевремено, за потребе своје политичке опције бахато причао и писао да је Браца Петковић - неталентован.

IN MEMORIAM

ДРАГАН НИКОЛИЋ (1943 – 2016)

СРБА МИЛИН (1941 – 2015)

ДУШАН ГОЛУМБОВСКИ (1941 – 2016)

МАРИНКО МАЏГАЉ (1978 – 2016)

ЖАРКО РУЖИЋ (1926 – 2015)

ВЕЛИМИР БАТА ЖИВОЈИНОВИЋ (1933 – 2016)

ЂОРЂЕ ЈЕЛИСИЋ (1941 – 2016)

МИЛОРАД МАНДИЋ (1961 – 2016)



ДРАГАН НИКОЛИЋ (1943-2016)

Опроштај од Драгана Николића у Ателеју 212 где смо се упознали 1972.године на читајућој проби „Маратонаца".

Драги Гаго,

Драги пријатељу,

знао сам да ти је тешко и да ти сваки дан доноси бол коју једино твоја Милена може да ублажи и учини подношљивијом.

Знао сам да ће се једног дана пронети глас - вест да си нас „напустио".

Знао сам и да ће та вест обићи свет ...

Нисам знао и нисам веровао да ће ме твој одлазак толико уморити.

Од оног часа кад сам чуо да си кренуо путем којим су отишли твоји велики пријатељи, имам осећај пораза; пораза смисла и бесмисла живота, осећај немоћи и узалудности у животној борби са чудом које нас чека.

Нешто са животом није у реду.

Нешто озбиљно и трајно.

И нисам знао - а верујем да ниси ни ти знао, да си толико вољен, поштован и цењен у твоме Београду, Србији и земљама бивше Југославије.

Да за живота имамо снаге и доброте да кажемо све оно што ћемо рећи кад неко оде, живот би нам био и лепши и дужи.

О твоме раду - многобројним улогама које се ових дана помињу и славе, најбоље сведочи „перо" камере која те је овековечила у књизи славних, великих - највећих имена наше позоришне, филмске и животне сцене.

Био си уметник обичног, свакодневног, једноставног живота.

Данас осећам понос и пораз; понос што смо се дружили и радили, и пораз што ћу те „виђати" само у сећањима.

Никада те нећу заборавити,

драги Пријатељу, Гаго.

У Београду, 13. 3. 2016.

Душан Ковачевић



СРБА МИЛИН (1941-2015)

Упознали смо се деведесеттреће. Ја клинка од седамнаест година која жели да студира глуму, он човек жутих прстију и бркова од Дрине без филтера. Не знам ко се више препао, ја њега, строгог и неприступачног, или он чињенице да никада никога до тада није припремао за пријемни. А умео је да препозна дар, да осети глумца, да га усмери, да га не гура у нешто што му не припада. Био је добар педагог.

У пролеће '93. смо се виђали свакодневно. Радили смо на припреми за пријемни вредно и предано. Постао је део моје породице. Волео је џез и рок, презирао простаклук и примитивизам, презирао данашњи фолк. Волео је да каже да је то ненародна музика. Пио је пиво таквом брзином, да сам мислила да му конобар упорно доноси празну флашу. Са великим поштовањем је говорио о својим пријатељима, Жутићу, Дорићу, о Злати... Био је заљубљеник у језик. Волео је правилан говор. Познавао је књижевност, историју, волео је да прича анегдоте. Био је као дечак, нестрпљив, нетактичан и брз. Навијао је за ОФК Београд, а фудбал на телевизији је гледао без звука. Нервирало га је незнање коментатора. Волео је да игра јамб. Често ме је водио у позориште. Тада је говорио: „Водим те у први ред да гледамо глумцима чарапе." Звао ме је Мика Хакинен.

Све до мог пријемног смо били на „ви". Уписом на академију, променио се и мој и његов живот. Ја сам постала будућа глумица, а он припремни професор са 100% успешности. Тиме се касније из зафркавања хвалио. Када сам почела да играм у позоришту, био је ту да ме подржи и охрабри. Долазио је на све моје премијере и увек доносио исти цвет, рајску птицу, увек са истом посветом. Играли смо заједно у *Виолинисти на крову*.

Постао је пријатељ мојих пријатеља, рођак мојих рођака, а ја сам стекла право и привилегију да га питам: „Србо како си?", а да се он не наљути. Презирао је то питање. Умео је да залупи слушалицу, а ја мислим да је то била више нека његова фора. Правио се да је намћор, а никада то није био.

Верујем да је данас добро, да негде одозго гледа премијере својих ђака и прати ОФК Београд. Без коментатора, наравно.

Паулина Манов



ДУШАН ГОЛУМБОВСКИ (1941-2016)

У Позоришту на Теразијама Душан Голумбовски је од 1966 године, када је стао на сцену овог театра, остварио велики број значајних улога које су обележиле једно време и један период овог позоришта .

Реч је о импозантној глумачкој биографији током које је остварио низ улога за памћење.

Голумбовски је био глумац изразите сценске појавности, упечатљивог израза и необичног сценског шарма, због чега није било важно да ли је реч о малој, споредној, великој или главној улози. Његове улоге носиле су посебна печат личне харизме и изражајности Душана Голумбовског.

Прву велику улогу у Позоришту на Теразијама, Голумбовски је остварио у представи „Оклахома". Реч је о првом бродвејском наслову изведеном у Београду, у Србији и у тадашњој Југославији уопште, преко кога се публика упознала са овом врстом позоришта.

Једна од важнији ствари не само за његову каријеру јесте и учешће Голумбовског у развоју и креирању правца којим ће Позориште на Теразијама уопште ићи. То што данас имамо јасно профилисано позориште које изводи искључиво мјузикле и музичке представе, делом је заслуга и Душана Голумбовског.

Његова глумачка каријера се развијала између комедије и мјузикла, долазеће врсте позоришта у којој су Голумбовски и његова генерација глумаца, узели пуно учешће. Истовремено, он је, заједно са својом генерацијом, играо у време када је на Теразијама "становала" оперета, једна посебна врста позоришта, истина на заласку, у којој је Голумбовски такође налазио начина да доминира својим јасним изразом и прецизном глумом. Најбољи примери за то су представе „Орфеј у паклу" Жака Офенбаха (режија Бранко Плеша) која је остала „заглављена" између мјузикла и оперете или представа „Розмари" Рудолфа Фримла (режија Јован Ристић) која је такође „била на размеђи између класичне оперете и раног мјузикла".

У својој богатој каријери оствареној у Позоришту на Теразијама, Голумбовски је пуно играо и у представама које су касније нестале са репертоара свих позоришта па и Позоришта на Теразијама. Реч је о популарно званим „комадима с певањем", у којима је игра Душана Голумбовског наилазила на добар пријем и разумевање публике. Као значајне, из тог периода се издвајају улоге у представи „Дорћолска посла", Чича Илије Станојевића (режија Небојша Комадина), комада с певањем у коме је Голумбовски играо главну улогу или „Гимнастика за два цванцика" адаптацију комедије Милована Глишића „Два цванцика" (режија Златан Дорић).

Глумац Душан Голумбовски у великој мери је допринео развоју мјузикла у Позоришту на Теразијама својим учешћем и својом игром у представама које су на наки начин вршиле имплементацију загребачке школе мјузикла у Београду, међу којима је најпознатија представа „Јалта Јалта" ауторског пара Милан Гргић – Алфи Кабиљо (режија Александар Ђорђевић) или улогом у Држићевој комедији „Дундо Мароје", у адаптацији и режији Марка Фотеза.

У биографији Душана Голумбовског, глумца непосредне изражајности посебно место заузимају улоге у

мјузиклима попут „Прича са западног кварта“, „Прича о коњу“, „Три мускетара“, музичким комедијама попут „Занесењака“ али и бројних комедија као што су „Чарлијева тетка“, Нушићева “Аутобиографија“, „Вечити младић“ Нила Сајмона, “Позајмљени стан“, „Ла мама“, „Родољупци“ и многе друге, међу којима су „Бања за нероткиње“, “Касица прасица”, Нушићев „Др“ и „Ивкова слава“, С. Сремца.

Душан Голумбовски је током 1996. године обављао дужност в.д. директора Позоришта на Теразијама.

Осим у позоришту, Душан Голумбовски је оставио великог трага у популарним ТВ серијама “Срећни људи” и “Бела лађа” где је упамћена његова улога Озрена Солдатовића, моћног богаташа који делује из сенке као и улоге у “Бољем животу” и бројним другим тв серијама и филмовима.

Жељко Јовановић



МАРИНКО МАЋГАЉ (1978-2016)

Априла 2016. отишао је Маринко Маџгаљ. У Атељеу 212 то је био трећи у низу чудних, несхватљивих и неподношљивих одлазака. Смрт као смрт, категорија на коју смо се одавно навикли, пролазећи готово свакодневно поред ње, некад подаље, некад болно близу, некад не размишљајући о њој, а некад бесомучно покушавајући да ухватимо смисао смрти, принцип и везу, разлог и узрок. И у овом низу одлазака који је задесио Позориште Атеље 212, као да има система, као да је Смрт сама правила редослед по критеријумима које смо одједном у стању да препознамо. Повукла је своју линију, сваким даном све јаснију, од Властимира Ђузе Стојиљковића преко Драгана Николића до Маринка Маџгаља.

Не поредим ни улоге, ни дело, ни значај ни једног од тројице, а тешко да ће у скорије време ико иза себе оставити такав низ вечних и упечатљивих улога као што су, свако на свој начин, оставили Ђуза и Гага. Оно што је посебно и заједничко за сву тројицу, што их спаја и издваја, без обзира на године стажа и све формалне одреднице, јесте неодољиви шарм на сцени и ван ње, јесте лакоћа игре и многобројни, разнородни таленти који су, као вода, налазили свој пут у најразличитије просторе позоришта, у време представа, проба, у време Бифеа и ширили неку чудновату радост, онако како то само таленат уме. Као да су собом носили џак својих талената који су излазили, враћали се, живели неке своје паралелне животе у односу на своје власнике који су повремено управљали њима, а врло често им давали слободу и расипали их на све стране, као да су знали да су неисцрпни. И то су они таленти, раскошни и јарки, топли и непосредни, препознатљиви свима, за чију перцепцију нису неопходни ни образовање ни оштро око, већ директно, преко коже, погађају у срце. Зато их је тешко рационализовати и објаснити. Зато их је немогуће не волети. И приватно и на сцени и на платну и на екрану. Глумци таквих талената, или таквог талента, јер, можда је све то један таленат, могу да играју и позитивца и негативца - публика их свеједно воли и навија за њих. Глумци таквог талента увек одбране лик који играју, а могу играти потпуно различите ликове и без икакве спољне трансформације учинити их уверљивим и другачијим од свих претходних које су играли. Глумци којима верујете.

Такав дар је имао и Маринко Маџгаљ. Премало времена да се размаше њиме, али довољно да се препозна и запамти, довољно да се поверује да је могао наставити позоришним и филмским путевима Ђузе и Гаге и многих других великих глумаца.

А људе многобројних талената олако схватају, не признају и не препознају снагу талента, управо због његове очигледности, сматрају га помало неозбиљним, јер је редак и не знају чиме да га мере и како да га класификују. Маринко Маџгаљ је умео да пева, да игра, да засмејава и расплакује, да шармира публику и све погледе у сали усмери у трену на себе. На сцени, глумио је лако, или је то бар тако изгледало, као да лебди тик изнад дасака, никада не демонстрирајући муку, напор и тежину сваког глумачког корака. Баш као и Ђуза и Гага, имао је тај урођени регулатив против баналности и патетике који му је отварао простор за улоге различитих

жанрова.

Био је радост сарадницима, колегама и публици. Насмејан и топао *спиритус мовенс* сваке представе. А недовољно их је одиграо, премало у односу на дар који је имао.

Рођен у Котору, 1978. године. Дипломирао је глуму у класи проф. Гордане Марић на ФДУ у Београду. Био је стални члан Позоришта Атеље 212 од 2012. године. Позоришне представе (избор) – Атеље 212: *Седам и по* (Симке, Дојчин Тутинац, Буре), *Због ом СФРЈ* (Гари), *Свети Георгије убива аждаху* (Гаврило), *Август у округу Осеџ* (Стив Хајдебрехт), *Казимир и Каролина* (Меркл Франц); ЈДП: *Шине* (Масни 1, Пецарош, Домородац), *Хамлет* (Лаерт), *Говорница* (Гаги – Зоро), *Молијер* (Правични обућар), *Како вам драго* (Амијен, Шарл, Силвије), *Записи из подземља* (Зверков), *Из јуначког живота грађанства*; Битеф театар: *Фејк порно*, *Факебоок*; Народно позориште: *Хасанагиница* (Хасанага); Мадленианум: *Доручак код Тифанија* (Фред), *Мале тајне* (Петар Радовановић); УК „Вук Караџић": *Сабља димискија* (Инкиостро); Позориште Славија: *Превртач*; Дадов: *Заједно сами* (Лео). ТВ серије: *Певај, брате*, *На слово, на слово*, *Мој рођак са села*, *Грех њене мајке*, *Рањени орао*, *Не дај се, Нина*, *Црни Груја*, *Карађорђе и позориште*, *Лисице*. Филм: *Друг Црни у Народноослободилачкој борби*, *Црни Груја и камен мудрости*.

О Ђузином и Гагином глумачком умећу, таленту и значају за позоришну и филмску уметност говоре мајсторске бравуре у огромном броју представа и филмова. О Маџгаљевом, више од оних улога које је одиграо, а свака је била и посебна и упечатљива, говоре улоге које никада неће играти, а које би биле његове.

Од када га нема на сцени, прављене су многе поделе. У готово свакој је, некад само у мислима, а често и изговорено, Маринко Маџгаљ.

Јелена Мијовић



ЖАРКО РУЖИЋ (1926-2015)

Ружић, др Жарко (Поплате код Стоца, 19. септембар 1926 – Нови Сад, 9. децембар 2015) – професор језика и књижевности, специјалност су му версификација и култура говора са дикцијом. Школовао се у Новом Саду, дипломирао на Вишој педагошкој школи (1952), а студије књижевности и јужнословенских језика завршио на Филозофском факултету (1959). Преко четрдесет пет година сарађивао је Српским народним позориштем као лектор, најпре као његов стални члан (1958-60), а касније у својству сталног сарадника. У Драмском студију СНП предавао Српскохрватски језик са теоријом књижевности (1964-72). Докторирао је у Београду 1973. На студијском боравку био је у Стразбуру 1960/61. године. На Филозофском факултету био је асистент за Теорију књижевности и предавао је методику наставе (1973-77). Боравио је у Лиону (1977-1981) и на тамошњем универзитету „Жан Мулен" радио је као лектор за српскохрватски језик. На Академији уметности у Новом Саду је 1994. хонорарно је ангажован за предмет Дикција са основама српског језика (укључујући и версификацију, дијалектологију и реторику са стилистиком). Од 1994. до 1998. предавао је Културу говора са реториком на Учитељском факултету у Сомбору

Књиге: *Српски јамб и народна метрика* (1975), *Основи културе говора* (1978), *Књижевна култура* (1982), *Над загонетком стиха* (1986), *Енциклопедијски речник версификације* (2008). У *Речнику књижевних термина* (1985) обрадио око 200 термина о стиху и версификацији.

ЈАМБИ ЗА УЧИТЕЉА

(проф. др Жарку Ружићу, чије ће дело на веке бити неугасива светлост на небу српске версификације – уместо некролога)

У тешко доба старости и туге,
Ви нисте знали спокоја ни мира.
На небу Вашем није било дуге,
И болно, сетно – тешила Вас Лира.

Јер стаза цветна није Вам се дала,
И нисте знали шта је ташта срећа;
Тежином лажних ордена и хвала
Нису се Ваша савијала плећа.

Са неба сурог падале Вам риме –
Ко свети дари. Искриле красотом
Песама многих набујале плиме,
Крепиле душу – миљем и добротом.

Чемерним јадом текли су Вам часи
И густа тама покрила је дане.
Само су светли, наднебесни гласи
Стихире плели – чекањем да сване.

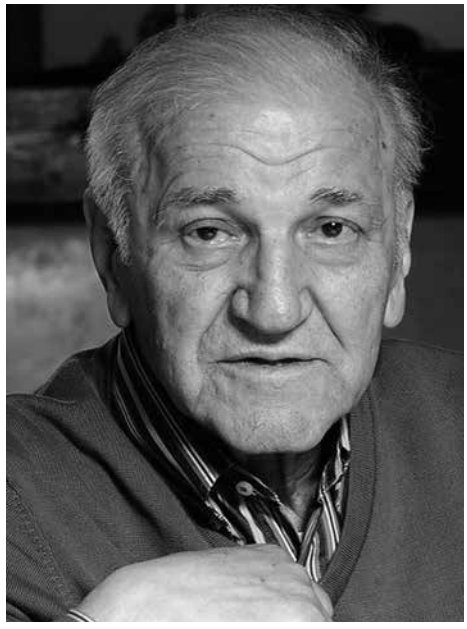
И свануло је. Отишли сте тамо
Где светле бића – анђели и људи.
А нежна зрака спустила се само
На Ваше болне, измучене груди.

Вас нису лажна испратила слова,
Тек понеко је заплако од драгих;
Ал нека чудна зачуше се звона
Гласова танких, сребрних и благих.

То звоне стопе, иктуси и риме,
Ко света пратња акорди се слише;
Опело служе, славећи Вам име,
Да спокој вечни на Вас сиђе Свише.

Јер тамо нема болести ни сете,
Нити се људи мрзостима гоне;
У сусрет Творцу душе хрле, лете,
Док јамби нежни и трохеји звоне.

Весна О. Марковић



ВЕЛИМИР БАТА ЖИВОЈИНОВИЋ (1933-2016)

Мало је глумаца у свету који су остварили уметнички континуум од скоро шездесет година у медијуму филма, старом иначе тек нешто више од сто година. Још мање је оних који су у том, сада се већ може рећи *херојском* и *митском* добу стварали кинематограф, проживели безмало све његове преображаје и постали *знак свог времена*.

Када је реч о српском и југословенском филму и једно и друго остварио је филмски глумац Велимир Бата Живојиновић.

Пре него што се преселио у вечност, Бата Живојиновић могао се похвалити још нечим: он је у српском и југословенском филму играо *главну улогу*. Без обзира на појединачне улоге свака његова појава у нашем филму најчешће се доживљавала као митско присуство изабраног *народног јунака*. Он је веома рано стекао харизму која је у покретној слици друге половне XX века оживела древне архитипе српског наслеђа али и низ општих, универзалних особина митских хероја. У преко три стотине његових филмских и телевизијских улога може се пратити јарка нит овог континуитета, који је испоставио стварног јунака нашег доба, са читким, дубоко утиснутим обележјима, врлинама и манама, успесима и падовима, смехом и тугом, а увек са *љубављу*, једином сталном особином овог света. Ненадмашан у индивидуализацији својих филмских ликова, Велимир Бата Живојиновић потекао је из народа и вратио се у народ као огледало његове душе, његов *кинематографски двојник*.

У уводу своје епохалне студије о филму као двојнику из маште Едгар Морен наглашава да је *двојник* можда једини општепознат велики људски мит. То би могло да објасни масовно узбуђење при евокацији великих митских представа. А двојник нигде није живљи него у уверљивом отиску стварности који налазимо у покретној слици, где се његова душа напаја чудним, готово магијским својством: *фотогенијом*. То је редак, Божји дар. Фотогеничност је, дакле, у најужој вези са двојником. Она омогућује, каже Морен, да се ефективне снаге менталне слике учврсте у слици што произилази из филмске репродукције. Дугим речима: сложени процес психолошког срастања филмске публике са јунаком назире се у дамарима тајног живота душе, који су недоступни било ком, осим филмском оку. Фотогенија је тајна веза филма са масовном публиком; јунака екрана са својим гледаоцима. Немачки редитељ Бернард Вики изванредно је описао ово својство: «Осим Бате, у свету нема много глумаца који имају тако снажну личност, такву хипнотичку способност да утичу на посматрача самом својом појавом». На основу овога дара, израстао је Бата у двојника времена у коме је живео. Он је, дакле, *претварао истину живота у израз духа*, како је, у најкраћем, *фотогенију* разумевао први теоретичар Седме уметности, Ријото Канудо.

Саздан од талента, одлучности и способности да реално процени своје могућности, упустио се наш јунак у неисцрпну авантуру стварања преко три стотине филмских и телевизијских личности, у најразличитијим могућим околностима и по сваку цену, тог мноштва живота намењених глумцима – посвећеницима, који су читаву своју егзистенцију, приватну, јавну, интимну и сваку

другу подредили оној делатности коју Дидро назива „божанском" и којој се, најчешће, узвраћа љубав.

Као сваки уметник и Бата је имао своју тајну. Увек отворен, непосредан, крио се вештије од других. Како би иначе смогао снаге да досегне до идола масовног гледалишта? Како би уверио себе и све око себе, да је глумац за сва времена и за свачији укус, да је као реквизит, као филмска трака, као нека природна појава, као ветар, киша, сунце...? Како би омилио свету, који га прихвата или не, али према њему никако није равнодушан?

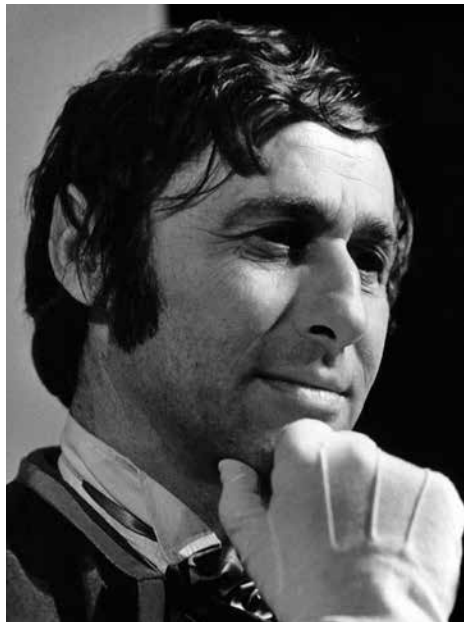
Како би постао обележје нашег доба, које се кроз његову личност прелама и пројектује? Како би, речју, постао знак по коме ће се једном читати наше време?

„Ја и нисам глумац, ја сам знак" говорио је Бата. „Неки теоретичари тврде да су филмски и телевизијски глумци знаци... Ми смо знаци, па од нас могу да направе знак питања и знак чуђења. Не знам да ли сам у томе успео. Када би постојао неки рецепт за то, ја бих се још мало потрудио".

И није само Батина способност да у себи осети и правилно процени ово својство била одлучујућа, него је и природа саме знаковне везе, *означавајућег* и *означеног*, увек зависила од ове појединачне способности. Лако ћемо одредити рационални смисао ове везе; тешко или никада, шта је то што је понекад чини *уметничком*. Таленат је ирационална појава. Он је наднационалан и индивидуалан.

Зато последња и чини се најважнија димензија Батиног *означеног* јест *имагинарна* и поново се тиче *двојника*. Видели смо да је Бата прошао кроз све мане савременог југословенског филма, посртао и уздизао се до висина заједно са њим и одржавао му континуитет, и његовим најважнијим стилским трагањима проналазио властити израз и све то враћао снагом повратне спреге, покривао све његове жанрове, бринуо о њему и штитио га, ослушкивао његове изворе и умео да изабере праве, уважавао природне разлике али спречавао да се изметну у нетрпељивост, учествовао у стварању покрета и ауторских поетика, речју *собом повезао* све главне линије у развоју југословенског филма, да би му на крају подарио и своје лице. Бата је отеловио југословенски филм, дакле постао његов симболички двојник. Другим речима, он сам је једно *имагинарно означено* српског и југословенског филма, његов заступник у свету „човека из маште" или, како сам каже, *један велики знак*.

Божидар Зечевић



ЂОРЂЕ ЈЕЛИСИЋ (1925-2016)

Ђорђе Јелисић је био глумачка личност, мало је рећи само глумац. Није био уметник наглих потеза, ни незадрживе представљачке ерупције. Није енергично насртао ни на улоге ни на публику. Иако робустан и снажне појаве, није био типска подела за улоге доминирајућих хероја, освајача сцене. Његов је занос био другачије врсте: помало затајен, али темељан, саучеснички, пун тихе патње, баш као и тихе радости, запитан, на моменте плах, увек донекле у отпору и побуњен, а никад до краја доречен.

Мање га је занимало оно што је спољни опис улоге, а више оно што је тим описом маскирано. Разина његовог глумачког размишљања била је управо недокучивост лика, оно што његове поступке узрокује изнутра, чему не може да се одупре, а не оно што је очигледно и што се на прво читање намеће. Зато се његовом изразу веровало.

Био је захтеван члан поделе и сценски партнер, његов начин рада је обавезивао, баш због те уздржаности и, рекла бих чак, презира за сваку нападност и олако кађиперно шаљакање са публиком. Он је од глумачког чина захтевао да буде далеко изнад обичног и уобичајеног. Опирао се испробаном клишеу, тој брзој глумачкој храни, није подносио додворавање гледалишту, био је за то сувише тужан.

Улоге је иначе радио споро, све као да се бојао да у нечем не пренагли, али непогрешиво, с пажњом, аналитично, заинтересован да докучи и оживи детаљ, брижан за нијансу и за меру.

Ђорђе Јелисић је био сценски идол гимназиста моје генерације из Карловачке гимназије. Славили смо његову појаву модерног, антиепског наступа, чији је израз плению и прелазио рампу управо својом карактеристичном загонетном затајеношћу, о којој смо после сатима расправљали. Тај начин глуме је за нас читаоце Камија и Фокнера био врхунска интелектуална провокација.

Одиграо је широк, разноврстан репертоар током животног глумовања на сцени и филмским и ТВ екранима. Нећу набрајати све те улоге, само да нагласим да је у свакој улози био свој, убедљив, постављен, топао, добар, прави, како бисмо данас рекли, хуманог и дирљиво искреног тембра.

Волео је да чита добре књиге, волео је псе, волео је да ћути, волео је да слуша и каткад понешто тихо да дода, или одговори, кад га ко упита. Умео је и да буде прек и напрасит, али никад без разлога.

Био је рањив и нежан човек у снажном телесном склопу. Једном кад смо овде у Атељеу радили Пинтеров комад „Издаја" (била је то звездана подела: Ђока, Ђуза, Сека Сабљић), поклонио ми је мало куче, штене вучјака. Донео ми га је у картонској кутији, у коју му је ставио и храну за два дана. Већ наредног јутра ме испитивао како се понаша, да ли је јео и да ли скичи. Нисам имала простора да га задржим у стану, па сам рекла да ћу да га пошаљем својима у Црну Гору и да ће тамо живети у дворишној псећој кућици. Сутрадан ми је донео две странице руком исписаних правила о томе како да се поступа са псићем. Жао ми је што нисам сачувала тај дивни текст. Сећам се само да је једно од упутстава гласило: и никад не викати на њега, нарочито кад мало

подрасте, јер то може да разбесни, па да постане опасан. То су пси који не дају на себе. И не дати малој деци да га у игри малтретирају.

Ни Ђорђе Јелисић није дао на себе и није подносио да неко на њега виче. Зато је за свој постглумачки живот изабрао тишину шуме, или да кажемо шум шуме. Тамо је од свакодневне градске грубости склонио своју дубоку меланхолију и потребу за размишљањем.

У глуми је управо тражио и постизао тај меланхолични поглед са сцене, преко рампе у живот у којем се никад до краја није одомаћио. Он је веровао у енергију слабости која прочишћава на благ начин.

Ђорђе Јелисић је један од вићенијих чланова нашег врхунског хистрионског братства по глумачкој меланхолији. Глумци се иначе с њом носе на два начина. Један је да је потискују у уздржаност и пригушену тишину као Ђорђе Јелисић, или Бата Стојковић, или Драган Николић, а други да се с њом обрачунавају прса у прса, разорним маштовитим ругањем, као Зоран Радмиловић, или Љуба Тадић, или Рахела Ферари.

Данас се опраштамо са једним истинским уметником, надахнутим меланхоликом, великим Ђорђем Јелисићем. Сад је у сазвежђу колега.

Вида Огњеновић



МИЛОРАД МАНДИЋ (1961-2016)

Милорад Мандић имао је само 55 година, али потрошио их је 110 служећи својим ближњима. Служио је предано, вредно и несебично и својој породици и својој публици и свом позоришту. Није штедео ни свој дар, ни своје време, ни своју племенитост.

И зато су сви волели Манду. Деца су га волела, јер су расла уз „Бајку за лаку ноћ" и „С оне стране дуге". Гледаоци су га волели из квизова, серија и тв емисија. Филмска публика га је волела из мноштва филмова у којима је играо. Позоришна публика ће га памтити и као Нушићевог Јованчу Мицића и као божанственог Шекспировог Малволија и као чаробног Капетана Куку.

И смрт је хтела Манду тамо где је био неодољив. На сцени док је глумио. Глумац кад ствара, може да му се види душа, јер носи срце на длану. А Манда је био глумац великог дара, лепе душе и племенитог срца.

Популаран може да буде свако, слава је пролазна ствар, а ретко ко може да буде добар човек, јер је то најтеже и у животу и у вечности. То могу само Божији изабраници. Манда је био добар човек и за њим ће остати трагови милине. Покој души твојој, Милораде, Мандо наш.

Ивана Димић
18. јуна 2016

МАЛЕ КОМЕДИЈЕ МИЛОША НИКОЛИЋА

Пред нама је седамнаест малих комедије Милоша Николића. Оне су различитих дужина, неке су краће од странице, какве су, на пример, драмске минијатуре *Исповести* или *Хоћеш - Нећеш?*док су друге дужине од шест, седам али не више од осам страна, какве су, рецимо, минијатуре под насловом *Рађање комедије (из духа трагедије)* или *Мој, твој и наш јак и леви унутрашњи џеп његовог мантила*. Све их карактерише јединствена особина да су у потпуности довршене. Мера њихове дужине је у сагласју са њиховом суштином. Оне нису ни дуже ни краће него што би требало да јесу, већ су по мери оног што саопштавају. И у томе је величина сваког доброг писца. Да добро одмери и омеђи књижевну парцелу коју обделава. Да са мало речи и реченица, кроз драмски дијалог, путем брзих измена и преокрета као и неочекиваних сценских појава, гледаоцима у позоришту учини видљивим оне многобројне искуствене истине које чине филозофију живота, које свакодневно живимо а да их нисмо освестили ни приметили. Баналност свакодневице отупљује наша чула. Гласни смех је оно што ће нас поново учинити пријемчивим и способним да освестимо ова нова - стара искуства нашег живљења и постојања. Пред нама је бисерна огрлица, низ дијамантски углачаних драмских минијатура које све заједно граде јединствени макрокосмос људског искуства.

Милош М. Радовић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

ТЕАТРОН : часопис за позоришну уметност / главни уредник Радомир Путник ; одговорни уредник Момчило Ковачевић. - 1974, бр. 1- . - Београд : Музеј позоришне уметности Србије, 1974- (Београд : Службени гласник). - 23 cm

Два пута годишње.
ISSN 0351-7500 = Teatron
COBISS.SR-ID 28940551